Gerhart Hauptmanns Sucherdramen

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte
des deutschen Dramas

Von
Horst Engert

„Die Ringenden sind die Lebendigen, und
die in der Irre rastlos streben, sind
auf gutem Weg."
Gerhart Hauptmann
Der arme Heinrich, V. Akt

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1922

Zeitschrift für Deutschkunde: 18. Ergänzungsheft

Copyright 1922 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

UNIV. OF CALIFORNIA

Vorwort.

Jede Einzelwissenschaft, auch die Literaturgeschichte, sucht Erkenntnisse, d. h. objektiv gültige, dem Verstande restlos durchdringbare Wahrheiten. Diese Einzelerkenntnisse aber tragen — gewollt oder ungewollt — alle das Gepräge der Einseitigkeit und finden den Ankergrund für ihren Anspruch auf letzte Erkenntniswürde erst im System der Wahrheit überhaupt, in dem einer jeden von ihnen ein unvertauschbarer Ort bestimmt ist. Es hat nun dieses System der Wahrheit eine so vereinheitlichende Kraft, daß in ihm selbst das widersprechend Gezeugte im Hegelschen Sinne des Wortes aufgehoben ist und die Einseitigkeiten der Einzelerkenntnisse sich zusammenschließen zur allseitigen Erkenntnis der Ganzheit. So ist die Einseitigkeit der Einzelerkenntnisse nicht nur kein Mangel an ihnen, sondern das, womit sie letztlich und einzig der Fülle wahrhaft dienen.

Der Titel des vorliegenden Buches besagt, daß die nichtnaturalistischen Dramen Gerhart Hauptmanns hier von einer ganz bestimmten Seite, nämlich der der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas, her begriffen werden, und damit ist das Prinzip der gewählten Einseitigkeit klar herausgestellt. Beschränkung ist nicht Beschränktheit. Eine Kritik müßte daher fehlgehen, die das bewußt Gewollte als Zeugnis schlecht verhehlter Armut deuten möchte. —

Daß die vorliegende Arbeit rechtzeitig zum 60. Geburtstage Gerhart Hauptmanns der Öffentlichkeit übergeben werden kann, ist das Verdienst des Herausgebers der „Zeitschrift für Deutschkunde“ und ihrer Ergänzungshefte, des Herrn Dr. Walther Hofstaetter, dem auch an dieser Stelle dafür herzlichst gedankt sei.

Dresden, Mitte September 1922.

Dr. **Horst Engert.**

545547

Inhalt

Seite

Erstes Kapitel: Grundlegung

I. Methodologische Grundlegung 1
II. Ästhetische Grundlegung 7
III. Literaturgeschichtliche Grundlegung 13

Zweites Kapitel: Die Märchendramen 21

I. Hanneles Himmelfahrt 22
II. Die versunkene Glocke 26
III. Und Pippa tanzt 34

Drittes Kapitel: Die Lustspiele 47

I. Schluck und Jau 51
II. Die Jungfern vom Bischofsberg 61

Viertes Kapitel: Die Sagendramen 67

I. Elga 68
II. Der arme Heinrich 75
III. Kaiser Karls Geisel 79
IV. Griselda 84
V. Der Bogen des Odysseus 88
VI. Winterballade 92

Fünftes Kapitel: Die exotischen Dramen 9

I. Der weiße Heiland 9
II. Indipohdi 10
III. Rückblick und Ausblick 10

Anmerkungen 10

UNIV. OF CALIFORNIA

Erstes Kapitel.

Grundlegung.

Wenn ein Naturforscher irgendein besonderes Teilgebiet oder -problem seiner Wissenschaft theoretisch zu behandeln gedenkt, so ist es ihm möglich, sich ohne weiteres sofort mit der Sache selbst zu befassen. Er hat es nicht nötig, sich vorher ausdrücklich auf die letzten und grundlegenden begrifflichen Voraussetzungen seiner Erkenntnisarbeit zu besinnen, da seine Wissenschaft infolge ihrer jahrhundertelangen Entwicklung auf festgefügten Grundmauern ruht und ihm ein gesichertes, allgemein anerkanntes begriffliches Rüstzeug zur Verfügung stellt. Auch in der Literaturgeschichte herrschten für den Forschenden diese günstigen Verhältnisse, solange sie lediglich als ein Sondergebiet der Philologie aufgefaßt und betrieben wurde, dessen Aufgabe allein darin bestand, die Reinheit und Richtigkeit des Textes einer Dichtung herzustellen und seine unmittelbarste Entstehungsgeschichte aufzuhellen. Da aber diese enge und einseitige Auffassung von den Aufgaben der Literaturgeschichte als endgültig überwunden angesehen werden muß, befindet sich der Literaturhistoriker von heute nicht mehr in der gleichen glücklichen Lage. Von dem Begriff, der Aufgabe und der Methode der Literaturgeschichte angefangen ist, so kann man wohl sagen, heutzutage in dieser Wissenschaft schlechterdings alles mehr oder minder heftig umstritten. So sieht sich der Literaturhistoriker von heute, wenn er nicht in die Luft oder doch wenigstens auf Sand bauen, die wissenschaftliche Objektivität seiner Forschung in Frage stellen und Gefahr laufen will, von vornherein an seinem Leser vorbeizureden, der Notwendigkeit gegenüber, auch die kleinste Teilarbeit, die zu leisten er sich vorgesetzt hat, nach der methodologischen und ästhetischen Seite hin ebenso sorgfältig zu untergründen wie nach der eigentlich literaturgeschichtlichen. Erst wenn er so, gewissermaßen vor den Augen des Lesers, sich ein begrifflich einwandfreies und gesichertes Handwerkszeug geschaffen hat, kann er hoffen, zu Erkenntnissen vorzudringen, die, trotz der Einseitigkeit letzthin jedes Standpunktes, über die rein subjektive Meinung hinaus ein wissenschaftlich objektives Bild verbürgen.

I. Methodologische Grundlegung.

Die Literaturgeschichte ist eine Wissenschaft, und ihr einziges Ziel ist, wie das jeder reinen Wissenschaft, einheitliche begriffliche Erkenntnis lediglich um dieser Erkenntnis willen.[1]) Schon aus dieser ganz allgemeinen und durchaus formalen Bestimmung ergeben sich Folgerungen, die die Literaturgeschichte als reine Wissenschaft gegen benachbarte Gebiete scharf abgrenzen. Sie ausdrücklich gleich anfangs zu ziehen, ist deshalb unerläßlich, weil bei der nun einmal gegebenen Eigenart des menschlichen Verstandes nur durch reinliche Scheidung Klarheit und Eindeutigkeit der Begriffe gewonnen werden kann.

Die Literaturgeschichte als reine Wissenschaft strebt nach begrifflicher Erkenntnis. Sie darf also nicht, wie etwa das künstlerische Feuilleton, bei dem stehen bleiben, was man in unserer Zeit so gern als „intuitive Erkenntnis" bezeichnet, da man darunter wohl ein Erfassen des Gegenstandes mit allen Seelenkräften zu verstehen hat, bei dem der Verstand, wenn überhaupt wirksam, nur eine bescheidene Teilrolle spielt. In der Wissenschaft jedoch, wie sie sich im Laufe der Kulturentwicklung immer reiner herausgebildet hat, herrscht der Verstand, und das Mittel seiner Herrschaft ist der Begriff, mit dem er für sich alles erfaßbar und durchdringbar zu machen sucht. Eine Schwierigkeit scheint sich hieraus zu ergeben. Die Literaturgeschichte hat es, wie noch zu zeigen sein wird, mit Dichtungen, also mit Kunstwerken zu tun, die nicht geschaffen worden sind, um begrifflich erkannt, sondern um mit ganzer Seele nacherlebt zu werden, deren Wesen infolgedessen Anschaulichkeit ist. Die Vollkommenheit des Begriffes dagegen gipfelt gerade in seiner Unanschaulichkeit. Setzt daher nicht das Kunstwerk, die Dichtung mit ihrer Anschaulichkeit den begrifflichen Bemühungen des erkennenden Verstandes eine unübersteigbare Schranke entgegen? Diese Frage ist zu verneinen. Anschaulichkeit ist das Wesen nicht nur der Kunst, sondern überhaupt aller bloß erlebten Wirklichkeit. Und doch werden schlechthin alle Teile dieser Wirklichkeit von Wissenschaften begrifflich bearbeitet, denen niemand unter dem Hinweis auf die Anschaulichkeit ihres Materials die Berechtigung abzusprechen wagt und die doch auch schon recht bedeutsame wissenschaftliche Ergebnisse gezeitigt haben. Das hat seinen Grund darin, daß die Anschaulichkeit des Materials für die Wissenschaft niemals eine Grenze, sondern stets nur eine Aufgabe bedeutet. Das anschaulich Gegebene, aber in seiner Anschaulichkeit Unbegreifliche in unanschauliche Begriffe zu verwandeln und gerade dadurch überhaupt erst begreiflich zu machen, das eben ist das Wesen der begrifflichen Erkenntnis, die Aufgabe der Wissenschaft. Es gibt keinen zwingenden Grund, ihr die Lösung dieser Aufgabe der Kunst und ihren Gebilden gegenüber zu verwehren oder auch nur anzunehmen, daß ihre sonst tausendfach bewährte Arbeitsweise gerade diesem einen Teile der Wirklichkeit gegenüber als unzulänglich versagen müsse.

Freilich muß man sich immer bewußt bleiben, daß künstlerisches Nacherleben und begriffliches Erkennen eines Kunstwerkes zweierlei ist. Im künstlerischen Nacherleben, als der vom Kunstwerk gewissermaßen geforderten unmittelbaren Stellungnahme zu ihm, kann das Wesen eines Kunstwerkes unter Umständen voll ausgeschöpft werden, im begrifflichen Erkennen dagegen niemals; denn Anschaulichkeit ist für das begriffliche Erkennen immer eine unendliche Aufgabe. Einseitig künstlerisch gerichtete Naturen werden infolgedessen schon durch das reine künstlerische Nacherleben selbst zumeist restlos befriedigt. Die künstlerische Gestaltung des künstlerischen Nacherlebens desselben Kunstwerkes durch einen anderen, wie sie in vollendeten künstlerischen Feuilletons zu finden ist, schafft ihnen entweder nur einen neuen künstlerischen Genuß oder ebnet ihnen im günstigsten Falle den Weg zu vertieftem künstlerischen Nacherleben; begrifflich wissenschaftliche Darlegungen über das Kunstwerk dagegen können ihnen in der Regel nichts bieten, da ihnen, die schon vom Erleben zum Begriff nicht vorschreiten wollen oder können, der umgekehrte Weg vom Begriff zum Erleben erst recht ungangbar ist. Anderseits gibt es für den ganz einseitig wissenschaftlich Begabten überhaupt keinen Zugang zum Kunstwerke, nicht einmal einen begrifflichen. Denn um mit der Erkenntnisarbeit an einem Kunstwerke beginnen zu können, muß

es erst als solches gegeben, d. h. aber künstlerisch nacherlebt sein. Nun darf man jedoch nicht vergessen, daß so einseitige und ausschließliche Veranlagungen verhältnismäßig selten sind. Die meisten Menschen werden, nachdem sie sich dem Nacherleben eines Kunstwerkes unbefangen hingegeben haben, das Bedürfnis fühlen, sich über ihr Erleben auch Rechenschaft vor dem Verstande abzulegen. Wer sich zur Befriedigung dieses Bedürfnisses streng wissenschaftlicher Begriffsbildung bedient, treibt damit Wissenschaft von der Kunst, deren einer Teil die Literaturgeschichte ist.

Ist hiermit die Grenze zwischen der literaturgeschichtlichen Betrachtung und dem künstlerischen Feuilleton deutlich gezogen, so gilt es nunmehr zu bedenken, daß die Literaturgeschichte, insofern sie reine Wissenschaft ist, ihre begriffliche Erkenntnis auch lediglich um dieser Erkenntnis selbst willen erstrebt. Sie fragt nicht danach, ob diese Erkenntnis irgendwelche Bedeutung für das künstlerische Schaffen oder wenigstens für das künstlerische Nacherleben habe, sondern ist sich ihrer rein wissenschaftlichen, theoretischen Bedeutung klar bewußt. Ist doch selbst die Ästhetik eine normative Wissenschaft nicht in dem Sinne, daß sie der Kunst Normen vorschreibt, sondern nur insofern, als sie die Normen der Kunst an ihren Gebilden selbst zu finden und zu verstehen trachtet. Damit soll übrigens keineswegs gesagt sein, es sei grundsätzlich unmöglich, daß wissenschaftliche Erkenntnisse für das Gebiet des rein Künstlerischen ausgewertet würden. Vielmehr ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß die für das künstlerische Nacherleben so wesentliche Einstimmung unter Umständen und zum Teile auch auf verstandesmäßigem Wege erreichbar ist. Wieweit in dieser Weise die Ergebnisse der Literaturgeschichte für das künstlerische Nacherleben fruchtbar gemacht werden können, das zu entscheiden ist aber Sache der Literaturpädagogik, als einer angewandten Wissenschaft, und berührt den Literaturhistoriker nicht mehr, als den theoretischen Physiker die Frage nach der technischen Verwertbarkeit seiner Erkenntnisse.

Mit dieser Feststellung ihrer Begrifflichkeit und ihrer Selbstgenügsamkeit ist aber die Literaturgeschichte als Wissenschaft nur begrenzt, noch nicht begründet. Dazu ist noch ein weiteres Merkmal aller Wissenschaft in Betracht zu ziehen. „Wissenschaft nämlich bedeutet", wie Schopenhauer[2]) sagt, „ein System von Erkenntnissen, d. h. ein Ganzes von verknüpften Erkenntnissen, im Gegensatz zum bloßen Aggregat derselben", oder, um mit Kant[3]) zu sprechen: „die systematische Einheit ist dasjenige, was gemeine Erkenntnis allererst zur Wissenschaft macht". Aus dieser Forderung der Einheitlichkeit der von der Wissenschaft erstrebten Erkenntnis, auf die schon im Anfange der vorliegenden Erörterungen hingewiesen wurde, ergeben sich für die Literaturgeschichte als Wissenschaft zwei Probleme: Wie und wo ordnet sie sich in das System der Wissenschaft überhaupt ein? und inwiefern ist sie selbst eine einheitliche Erkenntnis verbürgende, systematische Wissenschaft?

Die Bezeichnung unserer Wissenschaft als Literaturgeschichte ist nicht ohne weiteres eindeutig, vielmehr bedarf schon das Bestimmungswort Literatur einer erläuternden Umschreibung. Hat man doch unter Literatur der Ableitung des Wortes gemäß zunächst ganz allgemein die Gesamtheit aller schriftlich niedergelegten sprachlichen Äußerungen zu verstehen. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß damit der Forschungsgegenstand der Literaturgeschichte nicht genau genug getroffen wird, sondern daß der Bedeutungsumfang des Wortes, damit es den in der Zusammensetzung gemeinten Sinn klar ausdrücke, sowohl eine Einschränkung nach der einen, als auch eine

Erweiterung nach einer anderen Seite hin erfahren muß. Einerseits nämlich sind alle die schriftlich niedergelegten sprachlichen Äußerungen auszuscheiden, die nur praktischen oder wissenschaftlichen Zwecken dienen, anderseits aber sind alle sprachlichen Äußerungen, die ihre Entstehung künstlerischem Gestaltungsdrange verdanken, einzubeziehen, auch wenn sie ursprünglich oder überhaupt noch nicht schriftlich niedergelegt sind, wie Volkslied, Volkssage und Märchen. Daraus ergibt sich, daß Literatur als Gegenstand der Literaturgeschichte gleichbedeutend ist mit Dichtung als der künstlerischen Gestaltung des im weitesten Sinne des Wortes Erlebten durch die Sprache. Briefe, die das praktische Ziel verfolgen, den mündlichen Gefühls- oder Gedankenaustausch zu ersetzen, und Werke der Wissenschaft kommen für die Literaturgeschichte nur in Betracht, wenn sie entweder selbst künstlerische Gestaltung zeigen und damit in die Dichtung hineinragen, oder wenn sie zur Aufhellung von Tatsachen und Zusammenhängen beitragen können, die literaturgeschichtlich von Wichtigkeit sind. Nur im ersten Falle sind sie Gegenstand, im zweiten dagegen bloße Hilfsmittel der Literaturgeschichte.

Wollte man auf Grund dieser Einsicht glauben, die Literaturgeschichte nunmehr schlechthin als die Wissenschaft von der Dichtung bestimmen zu können, so würde das allerdings eine unstatthafte Vernachlässigung des Grundwortes Geschichte bedeuten. Die Dichtung ist ein Sondergebiet der Kunst, diese wiederum ein solches der Kultur. Zur Kultur aber kann man sich wissenschaftlich in zweifacher Weise einstellen. Man kann nämlich entweder nach ihrem Wesen oder nach ihrer Entwicklung fragen. Auch der Dichtung gegenüber, als einem Teilgebiete der Kultur, ist diese doppelte wissenschaftliche Einstellung möglich. Während das Wesen der Dichtung von einer Unterdisziplin der Ästhetik erforscht wird, die man jetzt als Literaturwissenschaft zu bezeichnen beginnt, ist die Literaturgeschichte — und das wird eben durch das Grundwort Geschichte zum Ausdruck gebracht — die Wissenschaft von der Entwicklung der Dichtung.

Diese Erfüllung der oben der Literaturgeschichte als reiner Wissenschaft gezogenen Grenzen durch einen bestimmten Inhalt ordnet die Literaturgeschichte zugleich in das System der Wissenschaft überhaupt eindeutig ein, denn durch sie stellt sie sich dar als ein Glied jener großen Wissenschaft von der Entwicklung der Kulturmenschheit, der im Gegensatz zur Naturwissenschaft der Name Kulturwissenschaft[4]) gebührt.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, inwiefern und wo sich diese Kulturwissenschaft in das große Systemgebäude der Wissenschaft überhaupt einfügt, vielmehr genügt für die hier verfolgten Ziele die einfache Feststellung der Tatsache, daß sie es tut und daß sie im Verein mit der Naturwissenschaft das umfassendere Gebiet der Wirklichkeitswissenschaft bildet. Dagegen darf ein anderes Problem nicht ganz unerörtert bleiben. Da die systematische Einheit es ist, die allererst gemeine Erkenntnis zur Wissenschaft macht, muß auch die Kulturwissenschaft, wenn sie wirklich eine Wissenschaft ist, in sich ein System darstellen, in dem jeder ihrer Unterdisziplinen, ja, letzten Endes jeder einzelnen kulturwissenschaftlichen Erkenntnis ihr bestimmter Ort zukommt. Um Einsicht in den Aufbau dieses Systems zu gewinnen, ist von der oben gegebenen Bestimmung der Kulturwissenschaft als der Wissenschaft von der Entwicklung der Kulturmenschheit auszugehen. Die in ihr enthaltenen drei Begriffe: Kultur, Menschheit und Entwicklung sind gemäß der individualisierenden Begriffsbildung der Kulturwissenschaft[5]) als individuelle Begriffe aufzufassen und zu zergliedern. Dann offen-

bart sich die Kultur als die „Idee eines in der Geschichte nach Verwirklichung strebenden Systems objektiver Werte"[6]), also als eine unendliche Aufgabe, um deren Lösung sich die Menschheit in stetem Fortschritte bemüht, und entfaltet sich gemäß der Vielheit der in ihrem System aufgehobenen objektiven Werte in einzelne Kulturgebiete, deren eines die Kunst ist. Dann ist die Menschheit nicht mehr der Inbegriff einer Gattung wie in der Naturwissenschaft, sondern eines Ganzen und zerfällt demgemäß auch nicht sogleich in ihre einzelnen Exemplare, die menschlichen Individuen, sondern baut sich von der Einzelpersönlichkeit her auf aus immer umfassenderen teils naturgegebenen, teils kulturentwickelten Gemeinschaften wie Familie, Sippe, Stamm, Volk, Rasse oder Hausgenossenschaft, Gemeinde, Landesverband, Staat, Kulturkreis. Und der Begriff der Entwicklung endlich gewinnt nun erst seine eigentliche und tiefe Bedeutung im Sinne einer Wandlung auf ein Ziel, auf eine — vielleicht in unendlicher Ferne liegende — Wertverwirklichung hin und gliedert sich je nach der Reichweite dieses Zielpunktes in Perioden, Epochen, Phasen, Glieder und Stationen, unter Umständen mit dem deutlichen Bewußtsein davon, daß die Gesamtentwicklung als solche immer unvollendet bleiben muß und wird. So bildet die Kulturwissenschaft gewissermaßen ein unabgeschlossenes dreidimensionales System, dessen Koordinaten durch die drei Grundbegriffe Kultur, Menschheit und Entwicklung bestimmt sind. Daß sich die Verhältnisse übrigens bei tieferem Eindringen weit verwickelter darstellen müssen, als es hiernach den Anschein hat, geht schon daraus hervor, daß jeder dieser drei Grundbegriffe sich wiederum in ein mehrdimensionales System auseinanderlegt und daher das scheinbar dreidimensionale System der Kulturwissenschaft in Wirklichkeit ein viel mehr als dreidimensionales Gebilde ist und somit zwar nicht das Denk-, wohl aber das Vorstellungsvermögen des Menschen bei weitem übersteigt, sich also auch in keiner Weise erschöpfend bildlich darstellen läßt. Aber selbst in der Naturwissenschaft, die man immer als das Ideal eines übersichtlichen Systems rühmt, liegen in dieser Beziehung die Verhältnisse nicht viel günstiger, und wie in ihr genügt auch in der Kulturwissenschaft das Wissen um das System und seinen logischen Aufbau vollauf, um dem Einzelwissenschaftler das Bewußtsein von der Systemstelle seiner eigenen Forschertätigkeit zu geben. Dadurch, daß die Literaturgeschichte oben bestimmt wurde als die Wissenschaft von der Entwicklung der Dichtung, ist ihr als einem Teile der Kunstgeschichte im System der Kulturwissenschaft ihr Ort zunächst in Beziehung auf die Koordinate Kultur einwandfrei und hinlänglich angewiesen.

In Beziehung auf die beiden anderen Koordinaten Menschheit und Entwicklung dagegen nimmt die Literaturgeschichte im umfassendsten Sinne des Wortes überhaupt keinen bestimmten Platz ein, sondern durchschneidet gewissermaßen das ganze System der Kulturwissenschaft; denn in diesem umfassendsten Sinne ist sie ja die Wissenschaft von der Gesamtentwicklung der Dichtung der Menschheit.[7]) Um so bedeutsamer aber sind diese beiden Grundbegriffe für die Entfaltung des Systems der Literaturgeschichte in sich selbst, da dieses sich nun naturgemäß im Hinblick auf sie ganz nach entsprechenden Prinzipien gliedert wie das System der Kulturwissenschaft überhaupt, so daß hier zunächst nicht mehr darauf eingegangen zu werden braucht. Nur bei seiner Gliederung nach der dritten Dimension, d. h. in Beziehung auf den Richtungsbegriff Kultur, dem für die Literaturgeschichte, wie oben festgestellt, nur in seinem Teilbegriffe Dichtung systembestimmende Bedeutung eignet, muß noch kurz verweilt

werden, um den systematischen Aufbau der Literaturgeschichte in der Mannigfaltigkeit seiner Einheit ganz überblicken zu können. Das Wesen der Dichtung ist, wie ebenfalls schon erwähnt wurde, Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft als einer Unterdisziplin der Ästhetik, und diese hat denn auch zu untersuchen, ob die übliche Einteilung der Dichtung in Dichtungsgattungen, wie die lyrische, epische und dramatische, im Wesen der Dichtung sachlich begründet ist. Auf dieser so wissenschaftlich gesicherten und gegebenenfalls richtig gestellten Einteilung der Dichtung hat dann die Gliederung des Systems der Literaturgeschichte nach dieser Seite hin aufzubauen. Vergegenwärtigt man sich, wie also in der Literaturgeschichte die oben dargelegte Gliederung der Begriffe Menschheit und Entwicklung mit der literaturwissenschaftlich zu erschließenden Gliederung des Begriffs Dichtung durcheinanderwirken, so hat man einen Überblick über das logisch-systematische Gefüge der Literaturgeschichte gewonnen.

Anderen umfänglichen Sonderarbeiten muß es vorbehalten bleiben, diese Grundrißzeichnung des Systems der Kulturwissenschaft im allgemeinen und der Literaturgeschichte im besonderen in die Einzelheiten hinein auszugestalten, sowie erkenntniskritisch noch tiefer zu begründen und methodologisch allseitig auszuwerten. Sie ist aber schon in der hier gebotenen Gestalt völlig ausreichend, um die Systemstelle für die folgende literaturgeschichtliche Betrachtung der Sucherdramen Gerhart Hauptmanns so zu bestimmen, daß ihre wissenschaftliche Objektivität gesichert wird. Denn diese beruht nicht in der durchaus unnachprüfbaren Übereinstimmung der Begriffe mit dem an sich Seienden, das immer zum mindesten problematisch bleiben wird, sondern auf ihrer Übereinstimmung mit den logisch-methodologischen Prinzipien, die dem System der betreffenden Wissenschaft zum Grunde liegen.

Da ist denn zunächst festzustellen, daß die vorliegende Untersuchung, wie schon ihr Untertitel besagt, angestellt wurde, um einen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas zu liefern, und damit ist ihr Ort im System der Literaturgeschichte nach zwei Seiten hin bestimmt. Denn es ist dadurch ausgedrückt, daß es sich hier nicht um eine Frage der allgemeinen Literaturgeschichte der Menschheit, sondern um ein Kapitel der deutschen Literaturgeschichte handelt, und daß auch die Geschichte der deutschen Dichtung nicht in ihrem ganzen Umfange in Betracht gezogen werden soll, sondern nur die des deutschen Dramas, und zwar in der engeren Bedeutung des Wortes, die wir ihm heute allgemein beilegen, wenn wir die im weiteren Sinne dramatische deutsche Dichtung der älteren Zeiten bis etwa zur Schwelle des 18. Jahrhunderts als undramatisch kennzeichnen.

Die Bestimmung der Systemstelle der folgenden Untersuchung nach der dritten Seite, nach der der Entwicklungsgeschichte hin, ist nicht ebenso einfach und selbstverständlich und muß deshalb eingehender erörtert werden; denn die Gliederung des Begriffes Entwicklung, wie sie oben angedeutet wurde, mußte dort wegen der erstrebten kulturwissenschaftlichen Allgemeingültigkeit rein formal bleiben und erhält ihre inhaltliche Erfüllung stets erst durch die jeweilige einzelne Problemstellung insofern, als diese die Perspektive der kulturwissenschaftlichen Betrachtung und damit zugleich die Rhythmik der entwicklungsgeschichtlichen Periodisierung bedingt. Diese letztere aber, auf die es in diesem Zusammenhange in erster Linie ankommt, ist noch von einem zweiten Faktor abhängig. Da die Kulturwissenschaft als Geschichte, d. h. als die Wissenschaft von der Entwicklung der Kulturmenschheit, ihren Stoff naturgemäß „als Tat

sachen der Entwicklung"[8]) erfaßt, der Begriff der Entwicklung aber stets den der Zielstrebigkeit einschließt, kann ein unmittelbar oder mittelbar erlebtes Wirklichkeitsgeschehen nur dadurch zum kulturwissenschaftlichen Begriff, d. h. aber eben kulturwissenschaftlich erkannt werden, daß man es als zielstrebig wertet. Das besagt nichts anderes als dies, daß man es auffaßt als einen Schritt zur Verwirklichung eines Kulturwertes hin, daß man es zu einem Kulturwerte in sinnvolle Beziehung setzt. So bedarf die kulturwissenschaftliche Begriffsbildung und Forschung im ganzen und im einzelnen stets der kulturphilosophischen Untergründung, und daraus folgt für die Literaturgeschichte, daß sie ohne klare und eindeutige ästhetische und literaturwissenschaftliche Begriffe nicht auskommen kann. Allein mit ihrer Hilfe nämlich wird es ihr möglich, in das unübersehbare Chaos der literarischen Erscheinungen Ordnung zu bringen und so auf diesem Gebiete die Einheit in der Mannigfaltigkeit zu begreifen. Diesem Zwecke dient vor allem die entwicklungsgeschichtliche Periodenbildung.

Auch ihr gegenüber ist die naive Auffassung vom Erkennen als einem Abbilden des an sich Seienden und Werdenden aufzugeben. Es gibt keine Entwicklung und keine Entwicklungsperioden an sich. Sondern ob und wie ein unmittelbar oder mittelbar erlebtes Wirklichkeitsstück, sei es ein Ereignis, eine Person oder eine Sache, entwicklungsgeschichtlich wesentlich und bedeutsam wird, hängt lediglich davon ab, vom Standpunkte welches kulturphilosophischen Wertbegriffes aus man es betrachtet. Es ist einzuräumen, daß es zunächst den Anschein hat, als ob es einem jeden solchen Wirklichkeitsstück gegenüber unendlich viele derartige Standpunkte geben müsse, und daß mit dieser Auffassung dem erkenntnistheoretischen Relativismus auf dem Gebiete der Kulturwissenschaft Tür und Tor geöffnet werde. Dies ist aber keineswegs der Fall. Denn erstens kommen für eine kulturwissenschaftliche Betrachtung aus der unendlichen Zahl möglicher Standpunkte eben doch nur die verhältnismäßig wenigen, jedenfalls zählbaren in Betracht, die kulturphilosophisch, d. h. aber wissenschaftlich-objektiv untergründet sind, und zweitens ist jedem einzelnen dieser Standpunkte stets nur *eine* objektive Erkenntnis des betreffenden Wirklichkeitsstückes zugeordnet, so daß die Objektivität des kulturwissenschaftlichen Erkennens nach beiden Seiten hin vollauf gesichert ist. Dem Kulturwissenschaftler aber erwächst aus dieser Sachlage die Aufgabe, den Standpunkt, von dem aus er an seinen Forschungsgegenstand herangeht, sorgfältig kulturphilosophisch zu begründen und ihn so genau begrifflich zu umschreiben, daß der Leser in die Lage versetzt wird, ihn willentlich einzunehmen.

Dieser Aufgabe dient für die vorliegende Untersuchung der folgende Abschnitt. Erst auf Grund seiner Ergebnisse wird es möglich sein, eine Periodisierung des Entwicklungsganges des deutschen Dramas zu versuchen und der Sonderbetrachtung der Sucherdramen Gerhart Hauptmanns auch nach dieser Seite hin ihre Systemstelle zuzuweisen.

II. Ästhetische Grundlegung.

Wenn wissenschaftliche Fachausdrücke volkstümlich werden, wenn ein immer größerer Kreis von Laien sich ihrer bedient, so pflegen die Grenzen ihres Bedeutungsumfanges je mehr und mehr sich zu verschieben, ja zu verwischen. Allmählich werden dann die betreffenden Begriffswörter auch auf andere Gebiete übertragen, mit denen sie ursprünglich gar nichts zu tun hatten, und schließlich tritt ein Zustand ein, in dem

durchaus verschiedene, ja einander widersprechende Dinge mit dem gleichen Namen belegt werden. Wenn sich dann die Forschung nicht dazu entschließen will, den so für sie entwerteten und unbrauchbar gewordenen, weil seiner Eindeutigkeit und begrifflichen Strenge beraubten Fachausdruck ganz fallen zu lassen, so sieht sie sich vor die Aufgabe gestellt, ihn umzuprägen, seinen Bedeutungs- und Geltungsumfang von neuem festzulegen. / So verhält es sich auch mit den ästhetischen Grundbegriffen, die die folgenden Darlegungen untergründen und ihnen die Richtung weisen sollen, mit den Begriffen Idealismus und Realismus. Nachdem sie schon im Bereiche der Philosophie, in dem sie beheimatet sind, im Laufe der Geschichte tiefgehendem Wandel unterworfen waren, hat ihre Übertragung vom theoretischen auf andere Lebensgebiete ihre begriffliche Bedeutung so verschwimmen lassen, daß ihre wissenschaftliche Verwendung, zumal auf den ihnen ursprünglich fremden Gebieten der Ästhetik und der auf ihr gründenden Wissenschaften, heute nur dann möglich und fruchtbar ist, wenn man vorher ihren Sinn für diese Gebiete eindeutig und klar festgestellt hat.

Dem nachforschenden Erkennen, welches es unternimmt, das jedem wahren Kunstwerke und somit auch jeder echten Dichtung zum Grunde liegende künstlerische Erleben in seinem Wesen zu verstehen und gegen das theoretische und das praktische Erleben eindeutig und begrifflich streng abzugrenzen, bietet sich dieses künstlerische Erleben dar als die synthetische Einheit aus einem Gedankenerlebnis und einem Wirklichkeitserlebnis.[9]) Das reine Gedankenerleben, das seinen Zweck und Wert in sich selbst trägt, gehört dem Gebiet des Theoretischen, das reine Wirklichkeitserleben dem des Praktischen an. Beide sind gerade in ihrer Reinheit unlebendig, tot für die Kunst. Denn der Gedanke an sich als reiner Begriff ist unanschaulich, wenn zwar reine Gestalt; die Wirklichkeit an sich als bloßes Leben gestaltlos, obschon reine Anschauung. Das Wesen der Kunst dagegen ist anschauliche Gestaltung und gestaltete Anschaulichkeit. Deshalb bedarf, um in ein Kunstwerk einzugehen, der Gedanke stets eines dem Wirklichkeitserleben entstammenden Stoffes, an dem er zur Anschauung gebracht, versinnlicht wird; die Wirklichkeit stets einer dem Gedankenerleben entstammenden Idee, durch die sie zur Gestaltung gebracht, beseelt wird. Dabei ist zu beachten, daß Idee und Stoff keineswegs ohne weiteres gleichbedeutend sind mit Gedanke und Wirklichkeit, vielmehr soll in ihrem Begriffe schon das Erlebtsein durch eine Künstlerpersönlichkeit mit ausgedrückt sein. Nur die Gedanken, die die dünne, klare Luft des rein Theoretischen, nur die Wirklichkeiten, die den trüben, chaotischen Strom des rein Praktischen verlassen haben, nur die Gedanken und nur die Wirklichkeiten, die für einen Künstler zu Lebensmächten geworden sind, mit denen sich sein Ich ringend auseinandergesetzt hat, die bestimmend auf seine Weltanschauung in des Wortes weitestem Sinne eingewirkt haben, verdienen die Bezeichnungen Idee und Stoff. So ist der Begriff der Idee zu umschreiben als künstlerisch erlebter, stoffbezogener Gedanke, der Begriff des Stoffes als künstlerisch erlebte, ideebezogene Wirklichkeit. Idee und Stoff sind die in jeder echten Dichtung in synthetischer Einheit vorhandenen Grundbestandteile als Vergegenständlichungen der beiden Grundbestandteile des künstlerischen Erlebens, zu denen seine erkennende Zergliederung vorzudringen vermag. Das Wesen des Künstlerischen aber im eigentlichen Sinne liegt natürlich eben in ihrer Einheit begründet. In ihr wird die in ihrer Allgemeinheit unendliche Idee begrenzt durch die Einmaligkeit des zu ihrer Versinnlichung dienenden Stoffes, der Stoff aus seiner Ein-

maligkeit erlöst zu weltweiter Bedeutung durch die zu seiner Beseelung dienende Idee. Dadurch gewinnt die Idee anschauliche Gestaltung, der Stoff gestaltete Anschaulichkeit, das Kunstwerk aber seine innere Form, die demnach zu bestimmen ist als die lebendige künstlerische Einheit aus Idee und Stoff.

Diese Einsicht in das Wesen der inneren Form eines Kunstwerkes darf uns aber den Blick nicht verschließen für die Tatsache, daß gerade durch diese notwendige Zusammengehörigkeit von Idee und Stoff in jedem wahren Kunstwerke zugleich für alle Kunstwerke eine unbestreitbare Zweiseitigkeit bedingt wird, die tiefgehende Unterschiede zwischen ihnen erzeugt. Denn es ist durchaus zweierlei, ob ein Dichter darauf ausgeht, in seinem Werke einen als Idee erlebten Gedanken oder eine als Stoff erlebte Wirklichkeit zu gestalten. Im ersten Falle kommt der Idee die Herrscherrolle zu, während der Stoff ihr nur zur Versinnlichung dient; im zweiten Falle herrscht der Stoff, die Idee dient lediglich zu seiner Beseelung. Bezeichnet man das, worauf es dem Dichter in erster Linie ankam, was er künstlerisch gestalten wollte, was seine Schaffenskraft in Bewegung setzte, als den Gegenstand der betreffenden Dichtung, dann läßt sich das eben Gesagte auch so ausdrücken: es gibt zweifellos Dichtungen, deren Gegenstand ein Gedanke, eine Idee, und andere, deren Gegenstand ein Stück Wirklichkeit, ein Stoff ist. In jenen ist der Stoff nur Versinnlichungsmaterial, in diesen die Idee nur Beseelungsmittel. Erst auf Grund dieser Überlegung gewinnen die Begriffe Idealismus und Realismus für die Ästhetik und die auf ihr aufbauenden Wissenschaften einen guten, eindeutigen und klaren Sinn, der auch mit ihrem Gebrauche auf anderen Gebieten der Philosophie in Einklang steht; denn von diesem Standpunkte aus ist Idealismus die Kunstrichtung, bei der es auf die Veranschaulichung oder Versinnlichung einer Idee an einem Stoffe ankommt, deren Gegenstände Ideen sind, Realismus dagegen die, die auf die Gestaltung und Beseelung eines Stoffes durch eine Idee abzielt, deren Gegenstände der Realität entstammende Stoffe sind. Da die innere Form eines Kunstwerkes bestimmt ist als die in ihm herrschende Einheit von Idee und Stoff, kann man auch sagen: Idealismus und Realismus sind die Begriffe von zwei Möglichkeiten der inneren Form.

Eine mehr oder minder bewußte Wahl aber zwischen diesen beiden Möglichkeiten gibt es für den wahren Künstler im allgemeinen nicht und zwar aus einem leicht ersichtlichen Grunde. Wie Idee und Stoff im Kunstwerke die Vergegenständlichungen des Gedankenerlebens und des Wirklichkeitserlebens als der Grundbestandteile des ihm zum Grunde liegenden künstlerischen Erlebens sind, so ist die als ihre Einheit bestimmte innere Form des Kunstwerkes die Vergegenständlichung der künstlerischen Erlebnisform der betreffenden Künstlerpersönlichkeit. Diese aber wieder ist bedingt durch des Künstlers Weltanschauung im weitesten Sinne des Wortes als seiner gesamten Einstellung zur Welt nach allen Seiten hin, gleichviel welche Seelenkräfte in ihr den Ausschlag geben. Ein Gegensatzpaar von Weltanschauungstypen ist nun zweifellos auf allen Lebensgebieten anzutreffen, in wie verschiedenen Verkleidungen es auch auftreten, mit wie verschiedenen Namen es auch belegt werden mag. Es gründet sich auf die besondere Aufgeschlossenheit und Beeindruckbarkeit des einzelnen Menschen entweder der Welt der Gedanken oder der Welt der Wirklichkeit gegenüber, Veranlagungen, die sich selbst psychologisch nur beschreiben, nicht erklären lassen. Auch im Gebiete der künstlerischen Weltanschauungen besteht dieser Gegensatz. Und wenn er

sich für den wahren Künstler auch nicht in der Form des Entweder-oder, sondern nur in der des Mehr oder Minder auftut, da bei völliger Verschlossenheit nach der einen oder anderen Seite hin Künstlertum, wie aus den bisherigen Überlegungen leicht einzusehen, überhaupt unmöglich ist, so gehen doch in dieser Beziehung die Unterschiede im Grundgerichtetsein der künstlerischen Persönlichkeiten immerhin so weit, daß man durchaus berechtigt ist, von zwei verschiedenen künstlerischen Erlebnisarten oder -formen zu sprechen und sie im Anschluß an die oben abgeleiteten Begriffe des künstlerischen Idealismus und Realismus als die idealistische und die realistische künstlerische Erlebnisart zu bezeichnen. Bei dem idealistischen Künstler wird die Weltanschauung in erster Linie gestaltet durch Gedankenerlebnisse, die in ihr dann als Ideen jederzeit gegenwärtig sind, bei dem realistischen durch Wirklichkeitserlebnisse, die als Stoffe in ihr immer bereit liegen. Bei dem idealistischen Künstler harren daher in der Weltanschauung vor allem Ideen der künstlerischen Befruchtung durch einen Stoff, an dem sie versinnlicht werden können, beim realistischen Künstler dagegen Stoffe der künstlerischen Befruchtung durch eine Idee, die sie beseelen soll. Trifft das geeignete Wirklichkeitserleben die bereitliegende Idee, das erhellende Gedankenerleben den bereitliegenden Stoff, dann erst kommt das zustande, was im eigentlichsten Sinne das künstlerische Erleben genannt zu werden verdient, das künstlerische Formerlebnis.

Nur nach der Seite des Stoffes hin sei der Unterschied zwischen beiden Arten des künstlerischen Erlebens noch kurz erläutert. Für den idealistischen Künstler wird sich ein Wirklichkeitserleben in der Regel nur dann zum Stofferleben auswachsen, wenn sich aus ihm ein Stoff ergibt, der geeignet ist, als Versinnlichungsmaterial für eine in der Weltanschauung des Künstlers bereitliegende und zur künstlerischen Gestaltung drängende Idee zu dienen. Bei dem realistischen Künstler dagegen geht für gewöhnlich aus den Erschütterungen des Wirklichkeitserlebens an sich schon das Stofferleben unmittelbar hervor und drängt seinerseits zur künstlerischen Gestaltung und zur Beseelung durch eine Idee.

Es erübrigt sich fast, noch ausdrücklich zu betonen, daß sich die meisten Künstler der Art ihres künstlerischen Erlebens, ihrer künstlerischen Gegenstandserfassung und ihres durch diese bedingten Schaffens nur selten klar bewußt werden, denn der wahre Künstler schafft mehr oder minder aus dem Unbewußtsein heraus seinem Gestaltungsdrange gehorchend. Der Ästhetik aber als einer Wissenschaft, deren Aufgabe es ist, verstandesmäßige, theoretische Einsicht in das Wesen und die Eigenart der ästhetischen Formen und ihrer grundsätzlichen Unterschiede zu erstreben, darf die Klärung auch dieser Fragen und die streng begriffliche Festlegung ihrer Lösungen um so weniger verwehrt werden, als sie sich dabei ihrer Erkenntnisgrenzen und der rein theoretischen Bedeutung ihrer Ergebnisse bewußt bleibt.

Haben die eben angestellten Erörterungen Idealismus und Realismus als zwei Möglichkeiten der inneren Form der Kunstwerke in zwei ihnen zugeordneten Möglichkeiten des künstlerischen Erlebens verankert, so gilt es nunmehr zu fragen, ob diesen zwei Möglichkeiten der inneren Form ebenso zwei Möglichkeiten der äußeren Form, zwei Stilarten entsprechen.

Wie dem menschlichen Erkennen die objektive Wirklichkeit als eine unendliche Mannigfaltigkeit im großen wie im kleinen gegenübertritt und von ihm nur durch eine nach logischen Prinzipien vorgenommene Auswahl bewältigt werden kann,

ebenso bietet das Leben, die Wirklichkeit der künstlerischen Bearbeitung eine unendliche Mannigfaltigkeit dar, die nur durch eine mehr oder minder bewußte Auswahl zum Eingehen in den Bereich der Kunst gebracht werden kann. Aber natürlich sind es hier ästhetische Prinzipien, die die Auswahl bedingen, und ihre Gesamtheit für den Einzelfall oder ganze Kunstrichtungen nennt man deren Stil. Stilisierend in diesem Sinne ist also jede Kunst. Und doch kann sich dieses Stilisieren durch Auswahl nach zwei ganz verschiedenen Richtungen hin auswirken.

Eine Weiterführung des Vergleichs mit dem menschlichen Erkenntnisstreben wird klare Einblicke in das Wesen dieser tiefgehenden Stilunterschiede eröffnen. Es kann heute nicht mehr bezweifelt werden, daß sich das Erkenntnisinteresse der Wirklichkeit gegenüber nach zwei entgegengesetzten Seiten geltend zu machen pflegt.[10]) Das eine Mal ist es das Allgemeine, Gattungsmäßige, Gesetzmäßige, das wir zu erfassen streben, das andere Mal kommt es uns auf das Besondere, Einzigartige und gerade in seiner Eigenart Wertvolle, auf das Individuelle an. Wie auf wissenschaftlichem Gebiete sich jede Art dieser Anteilnahme an der erlebten Wirklichkeit eine besondere Art der Begriffsbildung und damit auch eine besondere Wirklichkeitswissenschaft erzeugt hat — dem Interesse am Gesetzmäßig-Allgemeinen dient die Naturwissenschaft mit ihrer generalisierenden, dem am Individuell-Wertvollen die Kulturwissenschaft mit ihrer individualisierenden Methode —, so haben sich auch in der Kunst zwei verschiedene Stilarten ausgebildet, die den zwei auseinanderstrebenden Arten des menschlichen Interesses an der Wirklichkeit entsprechen und ihnen Genüge tun sollen.

Das Interesse am Allgemeinen, Gattungsmäßigen führt dazu, die stilisierende künstlerische Auswahl auf all die Einzelzüge abzustimmen, die den gewählten Stoff als einen Fall einer ganzen Gattung gleicher Stoffe erscheinen lassen und die wir also als die typischen an ihm bezeichnen können. Jene anderen Bestandteile dagegen, die ihn als einzigartig und individuell gegen alle übrigen abgrenzen würden, werden hier als künstlerisch unwesentlich möglichst beiseite gelassen. Nur die typische Seite des gewählten Stoffes wird herausgearbeitet, und es ist daher berechtigt, in diesem Falle von typisierender Formgebung zu sprechen.

Ihr tritt eine andere, von dem Interesse am Individuellen, Einzigartigen bedingte gegenüber. Für diese werden gerade die von der typisierenden Kunst wegstilisierten Bestandteile, die den Stoff eben als einzigartig und individuell kennzeichnen, künstlerisch wesentlich, und deshalb werden von ihr diese ausgewählt, während das Typische, Allgemeine, Gattungsmäßige soweit als möglich unberücksichtigt bleibt. Da diese Formgebung also auf die Charakterisierung, d. h. auf die Betonung des Einzigartigen, Individuellen des betreffenden Stoffes abzielt, soll sie als die charakterisierende[11]) bezeichnet werden.

Noch einmal kurz zusammenfassend kann man sagen: Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit, in der sich jedes Geschehnis, jedes erlebte Wirklichkeitsstück auch der künstlerischen Gestaltung entgegenstellt, wird von der typisierenden Kunst das Typische ausgewählt, d. h. das, was den betreffenden Stoff zu einem Fall von vielen Fällen macht, von der charakterisierenden Kunst dagegen das Charakteristische, d. h. das, was den betreffenden Stoff als einen einzigartigen kennzeichnet.

Zwei Mißverständnisse, die hier entstehen könnten, sind nun sogleich abzuwehren. Zunächst ist selbstverständlich, daß in der Erfahrung weder rein typisierende noch rein

charakterisierende Kunst anzutreffen ist. Vielmehr enthält jedes typisierende Kunstwer immer noch eine Menge charakterisierender Züge, und umgekehrt kann kein charakteri sierendes Kunstwerk ohne typisierende Bestandteile auskommen.[12]) Der Unterschied i also nur relativ, die Grenzen zwischen beiden Stilarten sind fließend, ihre oben theo retisch abgeleitete einseitige Ausprägung bezeichnet äußerste Grenzfälle. Trotzdem wird man von jedem Kunstwerke mit völliger Sicherheit bestimmen können, ob e der typisierenden oder der charakterisierenden Kunst angehört; denn dabei komm es nur darauf an festzustellen, welche Bestandteile in ihm herrschen, welche dienen.

Zweitens darf das Allgemeine, Gattungsmäßige, Typische, das die typisierend Kunst als das künstlerisch Wesentliche auswählt, und das, wie eben dargelegt, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, sogar in die charakterisierende Kunst, wenn auch nur als Mittel zum Zweck, eingeht, nicht mit einem anderen Allgemeinen verwechselt werden, das das Kennzeichen jeder Kunst ist. Wie der individualisierend gebildete individuelle Begriff der Kulturwissenschaft als Begriff den Forderungen der Allge meingültigkeit und Allgemeinverständlichkeit genügen muß, so muß auch das charakte risierende Kunstwerk als Kunstwerk allgemein menschlich bedeutungsvoll sein. Mit anderen Worten: auch die charakterisierende künstlerische Formgebung muß ihren Gegenstand als allgemein menschlich bedeutungsvoll darstellen, da sie ihn überhaupt nur damit in den Bereich der Kunst erhebt. Sie erreicht dies aber nicht wie die typisie rende Kunst durch die Herausarbeitung der typisch-menschlichen Züge an ihm, sondern durch die Wahl und die Vorführung sogenannter „äußerster Fälle“ [13]), d. h. die individuellen, charakteristischen Züge des Stoffes werden von ihr so stark betont, daß der be treffende Stoff die äußerste Grenze darstellt, bis zu der sich die Problematik des Lebens zuspitzen kann, und er gerade dadurch symbolische, allgemein menschliche Bedeutung gewinnt.

Diese Betrachtungen über typisierende und charakterisierende Kunst bringen die gesuchte notwendige Ergänzung zur Bezirkung der Begriffe Idealismus und Realis mus nach der stilistischen Seite hin. Die Wahl der Stilisierungsart oder des Darstel lungsstiles hängt ab, wie gezeigt, von dem Interesse des schaffenden Künstlers, das entweder auf das Typische oder auf das Charakteristische geht. Dieses Interesse aber wiederum ist zum größten Teile dadurch bedingt, ob der Künstler idealistisch oder rea listisch empfängt und schafft. Der Künstler, der eine Idee darstellen will, wird an einem Stoffe, der sich zur Versinnlichung dieser Idee eignet, in erster Linie auf dessen typisch-allgemeine Bestandteile und Züge achten, denn an ihnen wird er seine Idee in ihrer Allgemeinheit am reinsten entwickeln können. Von den charakteristischen Zügen des Stoffes wird er nur so viel mit in Kauf nehmen, als zur Versinnlichung seiner Idee unbedingt nötig ist. Dagegen wird an einem Stoffe das, was von sich selbst aus den realistischen Künstler reizt, diesen Stoff zum Gegenstande einer künstle rischen Gestaltung zu machen, fast immer das ausgesprochen Eigenartige, Einzigartige, das Individuelle des Stoffes sein; denn dies ist es gerade, was einerseits den Künstler innerlich so erschütterte oder gefangen nahm, daß das Wirklichkeitserleben zur umge staltenden Macht für seine Weltanschauung wurde und sich so zum Stofferleben aus wuchs, was aber auch anderseits den Stoff zu einem äußersten Fall stempelt und ihn befähigt, als solcher beseelt durch eine Idee symbolische, allgemein-menschliche Bedeu tung zu gewinnen und dadurch in den Bereich der Kunst einzugehen.

Um dieses im Wesen des Künstlerischen begründeten Zusammenhanges willen zwischen innerer und äußerer Form, zwischen Kunstrichtung und Darstellungsstil empfiehlt es sich, nunmehr genauer zu unterscheiden zwischen typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus; denn erst durch diese begriffliche Fassung kommt voll zum Ausdruck, wie sich die künstlerische Erlebnisform der einzelnen Künstlerpersönlichkeit in der inneren wie in der äußeren Form des Kunstwerkes lebendig und anschaulich auswirkt.

III. Literaturgeschichtliche Grundlegung.

Vom Standpunkte der beiden eben abgeleiteten und eindeutig umgrenzten ästhetischen Grundbegriffe aus scheidet sich die Entwicklung des deutschen Dramas im 18. und 19. Jahrhundert scharf in zwei Perioden von ganz entgegengesetzter Richtung, die zeitlich ungefähr mit den Jahrhunderten zusammenfallen. Sie ist nämlich im 18. Jahrhundert beherrscht von dem Ideal des typisierenden Idealismus, im 19. Jahrhundert dagegen von dem des charakterisierenden Realismus.

Mit dem 18. Jahrhundert beginnt überhaupt erst die Entwicklung des deutschen Dramas im hier verwandten Sinne des Wortes. Denn während man ungefähr bis dahin, abgesehen von wenigen Ausnahmen, unter Drama jede ernste Handlung in Dialogform zu verstehen pflegte, erwachte in jener Zeit, um 1700, zum ersten Male bei den Deutschen das Gefühl dafür, daß das Drama ein architektonisches Kunstwerk sei, das knappe Geschlossenheit, eisernste Folgerichtigkeit und lebendigste Gegensätzlichkeit der Parteien als nötigste Eigenschaften erfordere. Diese Erkenntnis der innersten Wesenheit des dramatischen Gefüges wurde am meisten gefördert, wenn nicht gar hervorgerufen durch das Bekanntwerden der dramatischen Meisterwerke des französischen Klassizismus. Wie Gottsched als erster diese Erkenntnis praktisch zu verwerten versuchte, wie mit diesen Versuchen zugleich eine Reform des gesamten Theaterwesens Hand in Hand ging, welch kühner Mut und ausdauernder Fleiß zu diesen Unternehmungen aufgeboten worden ist, das zu schildern ist hier nicht der Ort. Wichtig für uns ist es nur, daß die Werke der französischen Klassiker unmittelbar oder mittelbar den Stein ins Rollen gebracht hatten und daß Gottsched, um das bisherige sogenannte deutsche Drama aus seiner dem Wesen des wahren Dramas widersprechenden Regellosigkeit zu reißen, in das andere Extrem verfallend, die überstrenge Gebundenheit des französischen als Muster aufstellte.

Damit war die Richtung für die folgenden Jahrzehnte gegeben. Sie mußte zum typisierenden Idealismus führen, dem die französischen Vorbilder samt und sonders angehörten. Selbst das Auftreten Lessings, der darauf hinwies, wie die Franzosen die Regeln des Aristoteles mißverstanden hatten, der zurückzugehen riet auf ihre Lehrmeister, die Griechen, und der an Shakespeare den Nachweis führte, wie ein Genius auch ohne Beachtung von Regeln ein geschlossenes Drama schaffen könne; selbst die Periode des Sturmes und Dranges, die sicher zum charakterisierenden Realismus drängte, konnte daran nichts ändern. Alle bedeutenden Dramatiker jener Zeit sind beherrscht von dem Ideal des typisierenden Idealismus.

Von Gottsched, dessen 'Sterbender Cato' nichts anderes als eine sklavisch abhängige und verwässerte Nachahmung der Franzosen bedeutet, und von seinen teils

treuen, teils später von ihm abgefallenen Schülern, unter denen wohl nur Johann Elias Schlegel eine eigene Bedeutung besitzt, kann hier abgesehen werden, da ihre dramatischen Werke entwicklungsgeschichtlich kaum wirksam geworden sind, auch mehr rationalistisches[14]) als idealistisches Gepräge tragen. So ist unter den eigentlichen Trägern der Entwicklung als erster Lessing selbst zu nennen, der, so eifrig er in der Theorie gegen die Franzosen Stellung genommen hat, doch in seinen Jugendwerken ganz und gar unter ihrem Einfluß steht. In 'Minna von Barnhelm' freilich ringt er sich zu einem ausgeprägt deutschen Idealismus durch, und von der französischen Technik, in deren Bann er sich auch beim Schaffen dieses Lustspieles noch befand, hat er sich schließlich ebenfalls befreit und in seinem Schauspiele 'Nathan der Weise' für den deutschen Idealismus den deutschen Stil, die deutsche Technik gefunden. Aber typisierender Idealismus bleibt seine Kunst doch, und in ihm wegen der einen oder anderen Wendung, die stilanalytisch herausgefunden werden kann, den Vater des Realismus oder der charakterisierenden Kunst zu sehen, dürfte ein offenbarer Irrtum sein. Auch geht die Entwicklung des typisierenden Idealismus nach ihm weiter und findet in Schiller und dem klassischen Goethe ihre Hauptvertreter.

Schiller war Idealist von Jugend auf, und von Jugend auf verwendet er typisierende Technik, sogar in seinen Jugenddramen, die vom Sturm und Drang mehr nur beeinflußt sind, als daß sie ihm angehören. Revolutionäre, Rousseauische Ideen waren es, die er in ihnen zur Darstellung bringen wollte. Allerdings finden wir in 'Kabale und Liebe' — wohl durch den Stoff bedingt — Stellen, an denen das Typisieren einem leichten Charakterisieren Platz macht, und dasselbe können wir später noch einmal in der Wallenstein-Trilogie beobachten, deren ganzes Vorspiel ja von der Seite des Stoffes her, also realistisch erfaßt ist und nach charakterisierender Technik strebt; im großen und ganzen aber müssen wir auch die Werke aus Schillers Meisterjahren dem typisierenden Idealismus zurechnen. In jedem von ihnen läßt sich die Idee aufzeigen, der der gewählte Stoff lediglich zur Versinnlichung dient[15]), und durchweg ist wie in der Wesensgestaltung, so auch in der Redeweise der Personen selbst in 'Wilhelm Tell', auf ihre ausgesprochene Charakterisierung verzichtet. Sie offenbaren sich nur dadurch, was sie sagen, nicht dadurch, wie sie's sagen.

Dasselbe gilt von den klassischen Werken Goethes, von der 'Iphigenie', der 'Torquato Tasso', der Helenatragödie und der 'Natürlichen Tochter'. „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit." So lautet die allgemeine Idee, die aus der Iphigenienfabel dargelegt wird. 'Torquato Tasso' zeigt in typischer Weise, wie das Genie unbedingt scheitern muß, wenn es sich, seine Einsamkeit aufgebend, allzutief in das praktische, in das Alltagsleben einmischt, wenn es versucht, nichts anderes als Mensch unter Menschen zu sein.[16]) Und in der Helenatragödie ist die als Ideal erträumte und ersehnte Vermählung des deutschen Geistes mit dem griechischen Schönheitsideal zur Anschauung gebracht, ja man könnte versucht sein, die in ihr gewählte Stilisierungsart nicht nur typisierend, sondern allegorisierend zu nennen, wenn damit nicht der Vorwurf mangelnder dichterischer Gestaltungskraft verbunden wäre. In der 'Natürlichen Tochter' endlich, nicht in 'Iphigenie' oder 'Tasso', erreicht die Entwicklung zum typisierenden Idealismus ihren Gipfelpunkt. Allgemeine Gedanken vor allem über (die französische) Revolution wollte der Dichter aussprechen und darstellen, und zu diesem Zwecke greift er einfach Typen auf, die er schon äußerlich de-

durch als Typen kennzeichnet, daß er ihnen keine Eigennamen gibt: der König, der Herzog usw. Das ist idealistische, rein auf der Idee aufbauende Kunst in ihrer äußersten Möglichkeit, und auch das Typisieren, wie es in diesem Drama durchgeführt ist, vor allem auf dem Gebiete der sprachlichen Technik, kann nicht mehr überboten werden: alle Personen nämlich, ohne Unterschied der Bildung und des Standes, sprechen so, wie Goethe in den Augenblicken höchster dichterischer Erleuchtung — nicht gesprochen haben würde, sondern schrieb. So sind in diesem Werke die letzten Konsequenzen des typisierenden Idealismus gezogen, das Ideal dieser Kunstrichtung ist verwirklicht, und alle Werke späterer Dichter, die ihr noch angehören, müssen daher den Stempel des Epigonenhaften an sich tragen. Sie an dieser Stelle einzeln zu erwähnen, ist für unseren Zweck überflüssig.

Während die Entwicklung zum typisierenden Idealismus noch in vollem Gange war, ehe sie noch ihre köstlichsten Blüten in den klassischen Werken Schillers und Goethes gezeitigt hatte, machte sich gegen sie schon eine Gegenbewegung geltend. Der Sturm und Drang oder besser die sogenannte Genieperiode ist, wie schon oben angedeutet wurde, zweifellos beherrscht von dem Ideal des charakterisierenden Realismus. Dieses gewinnt aber erst im 19. Jahrhundert über die großen Dramatiker endgültig die Herrschaft, und die Entwicklung des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert hielt, wenn wir von den Epigonen des typisierenden Idealismus absehen, einzig darauf ab, dieses Ideal zu verwirklichen.

Von der Entwicklung im 18. Jahrhundert wird sich die im 19. Jahrhundert allerdings vor allem in einem wichtigen Punkte unterscheiden. Während jene nämlich gleichsam von einem Nullpunkte beginnend in ihrer ersten Hälfte unter dem Einflusse einer zwar ausländischen, aber doch dieselbe Richtung verfolgenden Kunst, des französischen Klassizismus, stand, dem sie sich seit Lessing immer mehr entzog, setzt diese dort ein, wo jene ihren Gipfelpunkt erreicht hat, steht infolgedessen unbewußt zunächst unter dem Einfluß dieser ihr dem äußeren und inneren Wesen nach unmittelbar entgegengesetzten Kunstrichtung, und es gelingt ihr erst nach heißen, über ein halbes Jahrhundert füllenden Kämpfen sich von ihm zu befreien.

Abgesehen von dem Vorspiel im 18. Jahrhundert, das wir in der Genieperiode vor uns haben und auf das schon wiederholt hingewiesen wurde, müssen wir die Entwicklung des deutschen Dramas zum charakterisierenden Realismus von Heinrich v. Kleist an rechnen.[17]) Kleist war der erste, der sich zunächst halb unbewußt, dann immer bewußter von dem Ideal des typisierenden Idealismus abwandte und ein neues war noch nicht wissend erschaute, aber ahnend vorempfand, das sich ihm versinnbildlichte in der Vereinigung der Kunst der beiden größten Realisten der Vorzeit Äschylos und Shakespeare. Von seinem Genius diesem Ideale zugedrängt, schuf er Werke, die tatsächlich den ersten Schritt auf dem Wege dazu bedeuten. Zeigt die 'Familie Schroffenstein' noch ein unsicheres Schwanken des Dichters zwischen der alten und neuen Kunst und Form, und gibt das 'Käthchen von Heilbronn' als eine Verherrlichung der von Kleist als Norm aufgestellten sich völlig hingebenden Frauenliebe seine Zugehörigkeit zum typisierenden Idealismus trotz aller romantischen Schnörkel deutlich zu erkennen, so ist doch schon 'Penthesilea', obwohl in ihr die typisierende Technik noch fast allein herrscht, zweifellos ein realistisches Kunstwerk, und in noch höherem Maße gilt das von 'Prinz Friedrich von Homburg' und der 'Hermannsschlacht', zwei

Dramen, in denen auch das charakterisierende Element immer siegreicher durchdring
Entwicklungsgeschichtlich am höchsten aber ist 'Der zerbrochene Krug' zu bewerten
Er bedeutet einen so kühnen und weiten Satz mitten in den charakterisierenden Realis
mus hinein, daß man erstaunen muß, ihn so am Anfang der Entwicklung anzutreffen
und es nur damit erklären kann, daß es eben für das hohe Lustspiel in Deutschland
trotz dem Vorgange von Lessings 'Minna von Barnhelm' keine beengende Überlieferung
gab, deren lastende Ketten gewissermaßen erst mühsam durchgefeilt werden mußten

Der nächste große deutsche Dramatiker, Franz Grillparzer, ist in der Theorie noch
ein Anhänger des alten Ideals, und als solcher hat er einige Werke hervorgebracht
die sich eng an die Meisterwerke des typisierenden Idealismus anschließen. Doch
schon in ihnen kündigt sich hier und dort der Geist des neuen Ideals an. 'Sappho'
steht entwicklungsgeschichtlich auf einer höheren Stufe als 'Iphigenie' und 'Tasso'
obwohl sie das Thema des letztgenannten wieder aufnimmt und in einer anderen
Umwelt durchführt. Noch mehr befreit sich der Dichter in der Trilogie 'Das goldene
Vließ', vor allem in 'Medea', von der typisierenden Technik, und abgesehen von seinem
Drama 'Des Meeres und der Liebe Wellen', in dem er noch einmal in den typisieren
den Idealismus zurückfällt, stellen seine späteren Werke einen Schritt weiter auf dem
von Kleist zuerst eingeschlagenen Wege dar. Vor allem zwei von ihnen kann man als
die Hauptträger der Entwicklung bezeichnen: die beiden Schauspiele 'Ein treuer
Diener seines Herrn' und 'Die Jüdin von Toledo', durch die schon ganz der reine
Hauch der neuen Kunst weht. Daß sich Grillparzer des im 'Treuen Diener seines
Herrn' vollzogenen Bruches mit der Weimarer Kunst wenigstens gefühlsmäßig be
wußt war, geht daraus hervor, daß er trotz seines ursprünglichen Vorhabens Bo
denken trug, dieses Werk Goethe zuzusenden oder gar zu widmen; hatte doch Goethe
schon der 'Penthesilea' Kleists nicht das geringste Verständnis entgegengebracht. Tat
sächlich würde diese „erste kühne Darstellung der 'gewagten scheinbaren Inkonsequenz
der Natur'"[18]), die Grillparzer hier gab, kaum Goethes Beifall gefunden haben; aber
sie ist es gerade, die beweist, daß wir ein durchaus realistisches, d. h. durch die wer
volle Eigenart des Stoffes angeregtes Kunstwerk vor uns haben, und Neckers Mei
nung, es handle sich um „eine Tragödie der Loyalität"[19]), also um ein idealistisches
Drama, und Grillparzer habe ursprünglich „eine Art von dramatischem Fürstenspiegel
geben wollen, wie solche in Romanform im 18. Jahrhundert Mode waren", ist völlig
unhaltbar und zeugt nur für die klassizistische Voreingenommenheit, mit der diese
Literarhistoriker an die Werke Grillparzers herangegangen ist. Auch die 'Jüdin von
Toledo' bietet dem vorurteilslosen Betrachter dieselben deutlichen Merkmale realisti
scher und charakterisierender Kunst dar, obwohl nicht verkannt werden darf, daß in ihr
wie im 'Treuen Diener seines Herrn' die störende Beimischung typisierender Bestand
teile noch keineswegs rein überwunden ist.

Einige Dramen der Jungdeutschen und vor allem die Werke Grabbes und Büch
ners, von denen dieser sich in dem nachgelassenen Trauerspiele 'Woyzek' als ein über
ragendes dramatisches Genie erwiesen hat, während jener besonders im 'Hannibal'
eine starke Talentprobe gab, bedeuten einen weiteren Schritt auf dem Wege zu
charakterisierenden Realismus.

Diesen in seinem tiefsten, innersten Wesen als erster verstandesmäßig zu erfassen
und dadurch in den Stand gesetzt zu werden, ganz bewußt für diese neue Kunst na

einer ihr gemäßen neuen Form zu suchen, war Friedrich Hebbel vorbehalten; diese Form endgültig aufzufinden aber, war auch ihm noch nicht beschieden. Denn wenn wir auch in 'Judith', 'Maria Magdalena', 'Julia' und 'Agnes Bernauer' deutlich die Ansätze zu einer neuen, ausschließlich auf das Charakterisieren gerichteten Technik wahrnehmen können, wenn auch die Stoffe zu diesen Dramen den Dichter nicht durch ihre typische, sondern durch ihre teils weltgeschichtlich, teils menschlich individuelle, oft fast bizarre Ausprägung zum Schaffen reizten, also realistisch empfangen wurden, in seinen späteren Werken sehen wir Hebbel wieder zurückkehren zu einer typisierenden Technik, vor allem in der Sprache, so daß seine Dramen 'Herodes und Mariamne' und 'Gyges und sein Ring' ebensosehr äußerlich der typisierenden Kunst angehören, wie sie sich innerlich dem Ideal eines realistischen Kunstwerkes nähern. Realistisch im oben abgeleiteten Sinne sind sie zweifellos, denn auch bei ihnen war trotz der grüblerischen Veranlagung Hebbels und trotz seiner pantragistischen Weltanschauung nicht eine dieser entstammende Idee, sondern der Stoff in seiner individuellen Beschaffenheit der Anreger zum künstlerischen Gestalten. Aber die philosophische Grundrichtung des Dichters, die in der Überzeugung von dem tragischen Charakter der Individuation ihren letzten, folgerichtigen Ausdruck fand, führt ihn fast immer zur Wahl „äußerster Fälle", deren Bedeutung für das Allgemeinmenschliche hier so erkennbar zutage tritt wie bei kaum einem anderen Dramatiker vor ihm. Über die Zugehörigkeit der 'Nibelungen' zur realistischen Kunst könnte gestritten werden. Aber die Tatsache, daß hier ein künstlerisch schon einmal geformter Stoff zu neuem Formen gelockt hat, ist kaum schwerwiegend genug, um sie zu leugnen. Auch nimmt das Bestreben zu charakterisieren in diesem Werke wieder einen viel breiteren Raum ein als in den vorher erwähnten.

Auf denselben Spuren wie Hebbel ging Otto Ludwig mit seinen Hauptwerken 'Der Erbförster' und 'Die Makkabäer', ohne freilich in ihnen entwicklungsgeschichtlich über Hebbel wesentlich hinauszukommen. Seine 'Shakespearestudien' und seine 'Gedanken' enthalten dagegen eine Fülle von Bemerkungen, die tiefste Einblicke in das Wesen des charakterisierenden Realismus gewähren. — Auch zwei der Musikdramen Richard Wagners, die 'Götterdämmerung' und Die 'Meistersinger von Nürnberg', können mit einigem Vorbehalt an dieser Stelle in die Literaturgeschichte eingereiht werden. Damit allerdings reißt der Faden der Entwicklung, so weit sie sich auf das eigentliche Drama erstreckt, innerhalb der deutschen Sprache ab, während sich das Volksstück durch Anzengrubers Werke folgerichtig fortentwickelt.

Aber es war doch ein Germane, der ihn in germanischem Sinne weiterspann, der gewaltige Genius des Nordens, Henrik Ibsen. Er baute auf der von Hebbel und seinen Vorgängern geschaffenen Grundlage weiter, stark angeregt durch das theoretische Werk eines Deutschen, durch Hermann Hettners treffliches Buch über das moderne Drama, und erreichte, was Hebbel nicht vergönnt gewesen war. Indem er sich mühte, alle typisierenden Elemente aus dem Dialog zu verbannen und die Alltagsrede in das Drama einzuführen, schuf er für die neue Kunst die neue Form.

Man hat Ibsen vielfach[20]) einen Idealisten genannt. Darauf, daß das in ethischer Beziehung falsch ist, hat schon Bernhard Shaw[21]) hingedeutet, und es ist erst neuerdings[22]) ausführlich und wohl endgültig bewiesen worden. Aber auch in ästhetischer Hinsicht stimmt es nicht, und das hat Ibsen selbst wiederholt entschieden betont. Schon im Jahre 1890 lehnt er die tendenziöse Ausdeutung seiner Werke im Sinne

der Sozialdemokratie energisch ab, „da ich mir zur hauptsächlichen Aufgabe gemach Menschencharaktere und Menschenschicksale zu schildern".[23]) Und fast ganz am End seiner dichterischen Laufbahn erklärt er beim Fest des norwegischen 'Vereins für d Sache der Frau': „Meine Aufgabe ist die Menschenschilderung gewesen".[24]) Es ge nicht an, diese ausdrücklichen Kundgebungen einfach zu übergehen, zumal desha nicht, weil ihre Wahrheit durch Ibsens Dichtungen durchaus erhärtet wird. Daß d Dichter die Welt anschaut gemäß seiner Weltanschauung, die daher ihren Namen ha ist selbstverständlich und auch in den Werken der konsequentesten Realisten festzustelle spricht doch sogar Zola von dem „Ausschnitt der Natur gesehen durch ein Tempe ment".[25]) Die Menschengestalten in Ibsens sogenannten Gesellschaftsdramen sin keineswegs typisch oder nur nach einer Seite hin ausgearbeitet; gewissermaßen d Vollplastiken stehen sie vor unseren Augen, ihre Eigenart nach allen Seiten hin b während. Man erkennt ganz deutlich, daß das Interesse an dieser Eigenart und d den sich aus ihr ergebenden eigenartigen Verhältnissen zu ihrer Umwelt es war, d dem Dichter den Anreiz zu ihrer künstlerischen Bewältigung bot, kurz, daß sie realistis geschaut und geschaffen sind. Die künstlerische Formgebung entspricht dem, wie sch gesagt, durchaus. Kein Wort wird von diesen Menschen gesprochen, keine Gebär ist an ihnen wahrzunehmen, keine Tat wird von ihnen vollbracht, die ihrem Charak nicht voll entspräche, also nicht charakteristisch wäre. Nirgends findet sich irgendw leere Schönrederei, sondern überall schlägt der Ton schlichter Alltagsrede an uns Ohr. Ein Element der Typisierung — wenn auch nur ein negatives — ist allerdin auch in den Werken Ibsens noch vorhanden. Seine Alltagsrede ist insofern noch beso ders stilisiert, als er aus ihr all das Zufällige und Unlogische, das wir der Alltagsre des Lebens in so überaus reichem Maße beigemischt finden, fernhält. Seine Gestalte sprechen durchweg logisch richtig und einwandfrei. Und obwohl das zumeist nicht unmittelbarem Gegensatz zu ihrer Eigenart steht, da es sich fast immer um Person der gebildeten Stände handelt, so staunen wir vor allem in seinen berühmten Au einandersetzungsszenen doch gar häufig über die ganz außerordentliche Verstande schärfe und dialektische Geschicklichkeit, die oft auch von Personen entwickelt wir denen wir sie kaum zugetraut hätten. Man lese daraufhin einmal III 5 (zwei Hälfte) des 'Puppenheims', und man wird das an Nora bestätigt finden.[26]) Also d Verbannung des Alogischen und Zufälligen aus dem Dialog ist der letzte Rest d Typisierens, der auch in Ibsens „europäischen" Dramen noch wirksam ist.

Ihn hat erst ein deutscher Dramatiker überwunden und dadurch die reinste u folgerichtigste Ausprägung charakterisierender Kunst erreicht: Gerhart Hauptman Abgesehen von seinen durch fremde Vorbilder stark beeinflußten Erstlingsdram 'Vor Sonnenaufgang', 'Ein Friedensfest' und 'Einsame Menschen' hat er, was i schon früher einmal[27]) angedeutet habe, zwei historische Tragödien ('Die Webe 'Florian Geyer'), fünf Komödien ('Kollege Crampton', 'Der Biberpelz', 'Der r Hahn', 'Die Ratten', 'Peter Brauer') und vier Charaktertragödien ('Michael Krame 'Fuhrmann Henschel', 'Rose Bernd', 'Gabriel Schillings Flucht') geschaffen, die d letzte Phase der Entwicklung des deutschen Dramas zum charakterisierenden Realism darstellen. Daß Hauptmann in all diesen Werken Realist ist, daß es der Stoff, d Realität war, die ihn fesselte und seine dichterische Kraft in Bewegung setzte, brau wohl nicht erst erwiesen zu werden. Dagegen sei auf die Entwicklung seiner charak

risierenden Technik noch etwas näher eingegangen. Gleich an zeitlich erster Stelle steht in dieser Hinsicht ein Meisterwerk. Man mag über die 'Weber' als Drama denken, wie man will, ihre Technik in Charakterisierung und Sprache erfüllt alle Anforderungen charakterisierender Kunst. Auch das Charakteristisch-Unlogische und -Zufällige ist in einer bis dahin im Drama unerhörten Weise dem Leben abgelauscht und nachgebildet. Im 'Florian Geyer' dagegen mußte diese Technik naturgemäß versagen. Steht doch dem Dichter für jene ferne Zeit nicht die Kenntnis des gesprochenen, sondern nur des geschriebenen Wortes zur Verfügung, und so kam jene Zwitterhaftigkeit des Ausdrucks zustande, die zwar Zeitechtheit vortäuscht, aber doch innerlich unwahr ist. In 'Kollege Crampton' wurde die neue Technik zum ersten Male auf dem Gebiete des höheren Lustspiels angewendet, aber noch nicht rein durchgeführt. Ibsens letzter Typisierungsrest wirkt nach, ja manchmal, zumal am Schluß, wird man bedenklich ans sogenannte Familienstück erinnert. Dagegen feiert die charakterisierende Technik im 'Biberpelz' wieder einen vollen Triumph. Auch hier wie in den 'Webern' ist das Charakteristisch-Zufällige und -Unlogische voll in die Gestaltung eingegangen und ordnet sich doch, was für die strenge Geschlossenheit des dramatischen Gefüges außerordentlich wichtig ist, als dienendes Glied in das Ganze ein, ohne aufdringlich zu wirken. Dasselbe kann man von der Tragikomödie 'Der rote Hahn' und von den ersten Versuchen, die neue Technik auch für die Tragödie fruchtbar zu machen, von 'Michael Kramer' und 'Fuhrmann Henschel', nicht sagen. Das Bestreben, auch das Unscheinbarste in die künstlerische Form hereinzuzwingen, führt in diesen Werken zu einem Überwuchern des nur um seiner selbst willen gebrachten Episodenhaften und gefährdet den straffen, unbeirrten Gang der Handlung aufs ernstlichste. Erst in 'Rose Berndt' und 'Gabriel Schillings Flucht' sehen wir diese Neigung siegreich überwunden. Auf der verhältnismäßig tiefen Bildungsfläche der meisten Menschen in 'Rose Berndt' war es wohl nicht allzuschwer, dem Unlogisch-Zufälligen seinen für das restlose Charakterisieren nötigen Raum voll zu gewähren, so daß es zugleich dem Aufbau des Ganzen zugute kam. Dagegen bewältigt 'Gabriel Schillings Flucht' hierin ein nahezu unlösbar erscheinendes künstlerisches Problem, und deshalb muß man diese Tragödie als den Gipfelpunkt der Entwicklung des deutschen Dramas zum charakterisierenden Realismus bezeichnen. Wie meisterhaft ist in diesem Werke die Mitteilung geheimster Gefühle und Stimmungen durch verbergende Worte, ja durch Verschweigen geglückt. Die ganz spricht hier jede Person ihre eigene Sprache, äußert sie sich in ihren eigenen Gebärden. Und wie dient doch selbst das scheinbar Zufälligste und Sinnlose dem Ganzen, so daß kaum ein Wort anders stehen dürfte. Ein Mehr in dieser Richtung erscheint allerdings unmöglich und müßte zweifellos zur Fratze führen. So hat denn in 'Gabriel Schillings Flucht' diese Entwicklung tatsächlich ihren Höhe- und Endpunkt erreicht.

Es ist aber selbstverständlich gar nicht anzunehmen, daß damit die Entwicklung des deutschen Dramas überhaupt abgeschlossen ist, so daß alle weitere dramatische Dichtung mehr oder minder dem Fluche des Epigonentums nach der einen oder der anderen Seite hin verfallen wäre. Vielmehr läßt es sich mit einiger Sicherheit sagen, daß auch hier wie fast überall im geistesgeschichtlichen Leben auf Thesis und Antithesis wenigstens der Versuch einer Synthesis folgen dürfte. Theoretisch ist über ihre Möglichkeit allerdings für eine Literaturwissenschaft, die sich ihrer ganz bestimmten Erkenntnisgrenzen bewußt ist, nichts Wesentliches auszumachen, aber es gilt gerade des-

halb, in den neueren und neuesten Dramen nach Spuren zu suchen, die auf sie hinden ten oder wohl gar über sie schon einige Belehrung bieten. Solche Spuren sind für de tiefer Dringenden schon in 13 dramatischen Dichtungen Gerhart Hauptmanns aufzu finden. Denn neben den oben angeführten Werken dieses Dichters läuft eine Reih anderer einher, die uns Hauptmann als den Pfadfinder einer neuen Entwicklun zeigen und daher in diesem Sinne den Namen seiner Sucherdramen verdienen.

Unverstand, Oberflächlichkeit und Einseitigkeit haben dem Dichter immer un immer wieder zum Vorwurfe gemacht, daß er von seiner eigentlichen Kunstrichtung dem Naturalismus, oder, wie besser zu sagen wäre, dem charakterisierenden Realis mus abgefallen sei, daß er haltlos zwischen dieser und der alten idealistischen un typisierenden Kunstrichtung hin- und herschwanke und daß er sich dadurch selbst jede folgerichtigen und unbeirrt aufwärtssteigenden Entwicklung beraubt habe. Aus de obigen Ausführungen dürfte hoffentlich schon einigermaßen deutlich hervorgegange sein, daß der letzte Vorwurf, was wenigstens die sogenannten naturalistischen Drame Hauptmanns betrifft, nicht berechtigt ist. In ihnen ist eine geschlossene Entwicklun des Dichters zu erkennen, die in ihrer Folgerichtigkeit kaum übertroffen werden kann Gelänge es noch, von den bisher unberücksichtigt gelassenen Dramen, sobald sie ent sprechend angeordnet sind, dasselbe zu beweisen und gleichzeitig zu zeigen, daß di in ihnen sich auswirkende dramatische Kunst entwicklungsgeschichtlich keinen Rückschritt sondern einen Fortschritt bedeutet, so wären alle drei Vorwürfe mit einem Mal entkräftet. Es wären dann bei Gerhart Hauptmann zwei parallel verlaufende Ent wicklungen festgestellt, die aber doch in ihrer Wechselwirkung eine Gesamtentwicklun des Dramatikers und zwar ganz im Sinne der Entwicklung des deutschen Drama überhaupt ergeben würden.

Die für diese Untersuchung in Betracht kommenden 13 dramatischen Dichtun gen Hauptmanns gliedern sich zunächst rein inhaltlich auf ganz natürliche Weise in dre Gruppen: Märchendramen ('Hanneles Himmelfahrt', 'Die versunkene Glocke', 'Un Pippa tanzt'), Lustspiele ('Schluck und Jau', 'Die Jungfern vom Bischofsberg') un Sagendramen ('Elga', 'Der arme Heinrich', 'Kaiser Karls Geisel', 'Griselda', 'De Bogen des Odysseus', 'Winterballade'). Dazu kommen dann noch die beiden neueste Dramen ('Der weiße Heiland' und 'Indipohdi'), die inhaltlich ebenfalls zusammen gehören. Die Anordnung ist so getroffen, daß das erste Drama der ersten Grupp zugleich das zeitlich erste, das letzte Drama der letzten Gruppe das zeitlich letzte de ganzen Reihe ist, während im übrigen die Gruppen zeitlich ineinander übergreifen Inwieweit diese vorläufig nach durchaus äußerlichen Gesichtspunkten durchgeführt Gruppierung auch innerlich berechtigt ist, wird bei der Behandlung der einzelnen Grup pen zu erörtern sein. Diese 13 Dramen jedenfalls sind daraufhin zu betrachten, o der Dichter in ihnen wirklich eine Synthese von Idealismus und Realismus, von typi sierender und charakterisierender Kunst, wie wir sie als das Ziel der künftigen Entwic lung des deutschen Dramas vermuteten, anstrebt, wie und mit welchen Mitteln er da tut, und ob er sich dabei, sei es in den einzelnen Gruppen, sei es in der ganzen Reih seinem Ziele immer mehr annähert.

Zweites Kapitel.

Die Märchendramen.

Wenn in diesem Kapitel die Dramen 'Hanneles Himmelfahrt', 'Die versunkene Glocke' und 'Und Pippa tanzt' unter der gemeinsamen Bezeichnung Märchendramen behandelt werden, so genügt zur Rechtfertigung dieser Zusammenfassung der Hinweis auf die Tatsache, daß Gerhart Hauptmann in der ersten Gesamtausgabe seiner Werke vom Jahre 1906 für sie die gleiche Bezeichnung wählte, deshalb nicht, weil er dort den Bänden der Märchendramen auch das Scherzspiel 'Schluck und Jau' und die beiden Sagendramen 'Elga' und 'Der arme Heinrich' einordnete, er das Wort also offenbar in einem viel umfassenderen Sinne gebrauchte, als es hier gemeint ist. Eine genauere Begriffsbestimmung wird infolgedessen auch in diesem Falle nicht zu umgehen sein.

Das Märchen ist ursprünglich die primitivste Form der Erzählung. Wirkliche Vorgänge in Natur und Menschenleben, zu deren Erklärung die Erkenntnis des auf niederer Kulturstufe stehenden Menschen nicht ausreicht, werden im Sinne einer überwirklichen Welt gedeutet, in der die Kausalität des Wunders und des Zaubers herrscht. So eignet jedem echten Märchen eine ausgesprochene Zweiseitigkeit: verwurzelt in der Wirklichkeit gipfelt es in einer der spielenden Phantasie entstammenden Überwirklichkeit. Von der Sage aber, bei der zum Teile ähnliches zu beobachten ist, unterscheidet sich das Märchen grundsätzlich dadurch, daß die Sage fast stets an geschichtliche Vorgänge oder Personen anknüpft, jedenfalls ihre Personen zum mindesten in eine ganz bestimmte geschichtliche Umwelt hineinstellt, während das Märchen zeitlos in unbestimmter Vergangenheit spielt. Auch sind in der Sage Wunder und Zauber mehr schmückende, meist den Helden verherrlichende Zutat, im Märchen dagegen das unbedingt Herrschende und Ausschlaggebende.

Betrachtet man von diesem Standpunkte aus die drei oben genannten Dramen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß 'Die versunkene Glocke' sowie 'Und Pippa tanzt' echte Märchendramen sind, aber auch der Traum Hanneles offenbart sich dann unverkennbar als ein Märchentraum, in dem sich die Phantasie des sterbenden Kindes in einer seinem jugendlichen Alter entsprechenden Weise mit dem Mysterium des Todes auseinandersetzt.

Daß aber die Traum- und Märchenwelt überhaupt mit ihrer Mischung von Wirklichkeit und Überwirklichkeit für die Lösung des künstlerischen Problems einer Vereinigung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus einen ganz besonders günstigen Boden abgibt und ihrem Wesen gemäß dem Versuche dieser Lösung einen ganz bestimmten Weg weist, wird die folgende Betrachtung der drei Märchendramen zeigen, damit zugleich ihre Zusammenfassung in einem Kapitel auch innerlich und im Hinblick auf den entwicklungsgeschichtlichen Grundgedanken der vorliegenden Untersuchung rechtfertigend.

I. Hanneles Himmelfahrt.

Himmel	Erde
Ideal	Leben
Metaphysik	Physik
Abkehr	Einkehr
Prophetie	Dichtung

zwei Lager;
wird das eine fett, wird das andere mager.

Diese Antwort Gerhart Hauptmanns auf eine Umfrage des „Magazins für die Literatur des In- und Auslandes"[28]) zeigt deutlich, daß sich der Dichter schon 1892[29]) mit der Frage nach der Vereinbarkeit von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus beschäftigt hat, wenn er sie auch vom Standpunkte seiner damaligen Kunsttheorie aus zunächst mit einem entschiedenen Nein beantworten zu müssen glaubte. Schon im folgenden Jahre aber war er über diese Auffassung hinausgewachsen und legte in seiner Traumdichtung 'Hanneles Himmelfahrt' der Welt seinen ersten Versuch vor, das Problem durch die künstlerische Tat zu bewältigen.

Der Verfasser der 'Weber' und des 'Biberpelzes' hatte wohl wenigstens gefühlsmäßig erfahren, daß mit der Vollendung der Entwicklung zum charakterisierenden Realismus auf dramatischem Gebiete, die in diesen Werken bereits nach zwei Richtungen hin gewonnen war, zugleich die Möglichkeitsgrenzen dieser Kunstrichtung erreicht seien und daß, sollte nicht jede weitere Entwicklung abgeschnitten sein, jenseits des Gegensatzes von Idealismus und Realismus, typisierender und charakterisierender Kunst neue, noch ungeahnte Gestaltungsmöglichkeiten liegen müßten. Sie zu suchen, machte er sich nun auf und betrat ein Gebiet, das seinen Bemühungen am ehesten Erfolg zu versprechen schien.

Jeder weiß aus eigenster Erfahrung, daß die freigestaltende Phantasie im Traume der Wirklichkeit eine Menge überwirklicher Züge beizumischen pflegt, ja oft genug sie vollständig ins Phantastische und Überwirkliche umwandelt, daß ihm erst nach dem Erwachen als etwas vom Wirklichkeitsstandpunkte aus Unmögliches bewußt wird, während er es im Traume selbst meist ohne jede Verwunderung als ganz selbstverständlich hinnimmt. Bedenkt man dazu, daß es von jeher als Künstlerrecht gefordert, gewährt und auch geübt[30]) worden ist, bei der künstlerischen Gestaltung eines Traumes diesen seiner naturgegebenen Verworrenheit zu entkleiden und zu einem einheitlichen sinnvollen Ganzen umzubilden, in dem ein allgemeiner Gedanke, oft sogar eine Lebensweisheit zum Ausdruck kommt, so stellt sich die Traumwelt tatsächlich als durchaus geeignet dar, bei ihrer Verwertung eine Vereinigung von Idealismus und Realismus und im Gefolge davon von typisierender und charakterisierender Kunst zu versuchen.

Gerhart Hauptmann griff zu diesem Zwecke auf ein Motiv zurück, das er schon früher einmal in einer Ballade, 'Die Mondbraut'[31]) betitelt, behandelt hatte. Dort wie in 'Hanneles Himmelfahrt' ist die Heldin, wenn man sie so nennen darf, ein armes Mädchen, das von dem entmenschten Pflegvater in jeder Weise gequält, geschlagen und des öfteren zu selbstischem Zwecke nachts auf die Straße gejagt wird und das sich demzufolge einer brutalen Wirklichkeit gegenübersieht, um schließlich Erlösung von

seiner Pein im Tode zu suchen und zu finden. So entwickelt sich an ihm jene Tragik der Schwäche, die man als die Tragik der äußeren Hilflosigkeit bezeichnen kann, und der die ästhetische Berechtigung abzusprechen so oft schon versucht worden ist. Völlig realistisch geschaut wird diese Tragödie in 'Hanneles Himmelfahrt' mit allen Mitteln charakterisierender Technik gestaltet, die Gerhart Hauptmann seit Vollendung der 'Weber' und des 'Biberpelzes' restlos beherrscht. Wieder ist es wie bei den 'Webern' des Dichters Mitleid mit den Armen und Elenden, das ihn dazu bewogen hat, den vom Leben, der Realität ihm in seinen heimischen Bergen dargebotenen Stoff ins Bereich der Kunst emporzuheben. Und wieder sind wie in jenem Werke alle Auftretenden, selbst die unbedeutendsten Nebenpersonen, in ihrer individuellen Eigenart sicher erfaßt und klar herausgestellt. Jede Person hat ihr eigenes Gepräge und ihre nur ihr eigentümliche Sprechweise: die Armenhausbewohner, der Lehrer Gottwald, der Waldarbeiter Seidel, die Diakonissin, ja sogar der Amtsvorsteher und der Arzt, denen nur kurzes Auftreten und wenige Worte vergönnt sind. Die Vorgänge sind aufs treueste der Wirklichkeit abgelauscht und nachgebildet. Das gilt von dem einleitenden, stimmunggebenden Zank der Armenhausbewohner ebenso wie von ihrem späteren gefühllosen Verhalten, als Gottwald mit Seidel das eben aus dem Dorfteiche gerettete und nun todkranke Hannele gebracht haben und als die Diakonissin das fiebergepeitschte Kind ohnmächtig vorm Ofen findet; das gilt ferner von dem Gebaren der um die Kranke Bemühten, wie vor allem von dem teils scheuen, teils zutraulichen Gehaben dieser selbst ihren Pflegern gegenüber. Ja sogar der Zusammenhang der Fieberträume, die die Sterbende bald erschrecken, bald beglücken, mit der früher erlebten und sie jetzt umgebenden Wirklichkeit und die Übergänge von dieser zu jenen und umgekehrt halten einer Nachprüfung nach den strengsten Regeln des charakterisierenden Realismus durchaus stand.

Vom ersten Teile der Dichtung ist das schon immer und fast allseitig anerkannt worden, denn in ihm sind Wirklichkeit und Traum noch deutlich voneinander geschieden. Im zweiten Teile dagegen gehen sie auch für den Zuschauer ganz unmerklich ineinander über. Das hat Bedenken erregt, hat aber doch seinen guten Grund. Wenn wir einschlafend zu träumen beginnen, gleitet das Wirklichkeitserleben ganz allmählich und ohne erkennbare Grenze ins Traumerleben hinein, und erst nach dem Erwachen gelingt es uns durch die Bemühungen des Verstandes, beide in unserer Erinnerung, wieder voneinander zu scheiden. Wenn man nun aber nicht wieder erwacht? Dann ist eben das Traumerlebnis das letzte Erlebnis überhaupt, ohne sich je als bloßes Traumerlebnis ausweisen zu können. So liegt der Fall bei Hannele. Der Charakter ihres letzten Erlebens als eines Traumerlebens tritt nie mehr in ihr Bewußtsein. Deshalb läßt der Dichter, der vorher die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum mit sicherer Hand zu ziehen verstanden hat, sie beim letzten Traume Hanneles immer mehr verschwimmen und liefert gerade mit dem, was von anderer Seite getadelt worden ist[31]), eine Gestaltung von höchster psychologischer Feinheit. Nur der Zuschauer, der vom Dichter gezwungen worden ist, nicht nur in die Seele Hanneles hineinzublicken, sondern sich mit ihr geradezu gleichzusetzen[33]), erwacht und kehrt in die kalte und kahle Wirklichkeit der Armenhausstube zurück. So mag er denn mit wachem Verstande nachträglich den Versuch machen, Traumerleben und Wirklichkeitserleben fein säuberlich zu scheiden. Es wird ihm das eben so gut oder eben so schlecht gelingen

wie bei vielen seiner eigenen Träume. Dem armen Hannele aber ist seine Himmelfahrt wirklich zuteil geworden.

Gegen Inhalt und Form von Hanneles Traum sind vielerlei Vorwürfe erhoben worden. Zwei von ihnen, die sich gegen seinen künstlerisch berechneten Aufbau und gegen die metrische Form der Schlußpartien beider Teile der Dichtung richten, hat bereits U. C. Woerner[34]) entkräftet durch den überzeugenden Hinweis darauf, daß es sich „bei einer solchen Dichtung stets nur um die poetische, nicht um die gemeine Wahrscheinlichkeit" handeln könne, und daß die Verse „hier nur das Amt der Musik mit übernommen" haben, „die rhythmisch bewegten klangvollen Worte das Unirdische, Verzückte, den Überschwang des Vorganges zu reicherem Ausdruck bringen" sollen. Aber auch sie erkennt trotzdem den grundsätzlichen Fehler nicht, der jenen kleinlich absprechenden Beurteilungen zum Grunde liegt und dem sie daher doch bis zu einem gewissen Grade selbst verfällt. Er besteht darin, daß man den Maßstab des charakterisierenden Realismus an Teile der Dichtung anlegte, die gar nicht dieser Kunstrichtung angehören und die infolgedessen auch ihren Regeln gar nicht gehorchen können. Geht man dagegen vom Standpunkte des typisierenden Idealismus an sie heran, so erweisen sie sich als künstlerisch restlos gerechtfertigt.

Im 5. Akte der 'Weber' sagt der alte Hilse: „Und ich laß mich vierteeln — ich hab 'ne Gewißheet. Es ist uns verheißen, Gericht wird gehalten, aber nich mir sein Richter, sondern: 'mein is die Rache, spricht der Herr, unser Gott.'"

In jedes Menschen Brust ist in irgendeiner Form diese Überzeugung von einer ausgleichenden Gerechtigkeit lebendig, die letzten Endes doch jedem das zuteil werden läßt, was er verdient. Bei den Kindern und den Unmündigen im Geiste zumeist mehr materialistisch gefärbt, erscheint sie bei den feiner Organisierten und den tiefer und selbständig Nachdenkenden in geringerem oder höherem Grade vergeistigt. Diese Idee ist es auch, die Gerhart Hauptmann in Hanneles Traum zu gestalten gesucht hat. Die diesem Traume zugehörigen Teile der Dichtung sind also durchaus idealistisch empfangen, der Traum ist nichts anderes als das Versinnlichungsmaterial für diesen allgemeinen Gedanken, diese Idee, die der Dichter gestalten will. „A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht." So hatte ihn Gerhart Hauptmann bereits am Ende des 3. Aktes der 'Weber' ausgedrückt, und er gibt uns nun ein Beispiel dafür in typischer Gestaltung. Die Sehnsucht jedes Menschen nach Glück, das Gerechtigkeitsgefühl, das einen unparteiischen Ausgleich fordert, wird uns in Hanneles Traum veranschaulicht. Und so wächst das arme, zu Tode gequälte Kind, das im Rahmen des wirklichen, mit charakterisierenden Mitteln geschilderten Vorganges im Armenhause ganz realistisch in seiner eng begrenzten Individualität allseitig herausgestellt wird, durch seinen Traum empor zu typischer, allgemein menschlicher Bedeutung, die es wohl befähigt, Träger wahrer Tragik zu sein. Der in diesen Traumszenen angewandte Stil entspricht ihrer idealistischen Bedeutung vollauf, es ist der typisierende.

Alle in dem Erlösungs- und Himmelfahrtstraum auftretenden Personen sind typisierend gestaltet, d. h. nur die ihrer Wesenszüge werden als dem künstlerischen Zwecke dienend ausgewählt und dargestellt, die für das Herausarbeiten der Grundidee des Traumganzen wesentlich sind. Bei den Menschen, die uns aus der wirklichen Umwelt Hanneles bereits bekannt sind, läßt sich das durch Vergleich mit ihrer realistisch-charakterisierenden Ausprägung in den Armenhausszenen am leichtesten nach-

drüfen. Die Diakoniſſin des Traumes iſt, was vom Dichter noch überdem durch äußere Mittel betont wird, eine andere als die der Wirklichkeit, und noch mehr fällt dieſer Unterſchied bei dem Lehrer Gottwald in die Augen. Die ihm gehörige Wirklichkeitsſzene führt ihn uns als einen ſchlichten, menſchenfreundlichen Mann vor, der ſich durch eine gewiſſe Milde das Zutrauen ſeiner Zöglinge erworben hat und der einfach und ohne Beſinnen ſeine Pflicht tut. Mit wenig Strichen iſt es dem Dichter gelungen, ihn als vollplaſtiſche Perſönlichkeit, allſeitig genügend charakteriſiert und individualiſiert vor uns hinzuſtellen. Im Traume dagegen trägt er nur die typiſchen Züge, die Hannele teils an ihm wahrgenommen hat, teils in ihn hineindeutet. Das was er für ſie iſt, wird uns jetzt gezeigt: der Lehrer und Kantor, der liebende Mann und religiöſe Erwecker. Dann geht ſeine Geſtalt in die des Heilandes über. Aber es iſt nur eine bühnentechniſche Unvollkommenheit, daß er bei dieſer Verwandlung nicht wie das Gewand, ſo auch Antlitz, Haar- und Barttracht wechſeln kann, wie ja auch im natürlichen Traum oft ganz plötzlich eine neue Perſon an die Stelle einer erſt geſehenen tritt. Mit Gottwald, auch mit dem des Traumes, hat — und das iſt oft genug mißdeutet worden — dieſe Heilandsgeſtalt nichts mehr zu tun, obwohl gewiß nicht verkannt werden darf, daß Hanneles gefühlsmäßige Einſtellung zu beiden Geſtalten die gleiche iſt, worauf denn ihre Auswechſelbarkeit im Traume pſychologiſch beruht. Auch von den im Traume erſcheinenden Armenhausbewohnern ließe ſich erweiſen, daß ſie nur das typiſierte Abbild der vorher in der Wirklichkeit charakteriſierten Perſonen ſind, doch würde das hier zu ſehr in Einzelheiten hineinführen. Für die Geſtalten der Mutter und des Heilands ſowie für die Engel dürfte ſich der Nachweis ihrer rein typiſchen Ausprägung vollends erübrigen.

Die Sprechweiſe der erwähnten Traumgeſtalten, die ſich faſt durchweg in poetiſch ſchönen, oft ſymboliſchen Bildern bewegt, entſpricht dem veränderten Darſtellungsſtile durchaus. Und je mehr die Idee des Ganzen zur Herrſchaft gelangt, um ſo gehobener wird die Sprache, um am Ende beider Teile der Dichtung ganz in Verſe von lyriſchem Schwung überzugehen. Wie konnte es kommen, daß man dieſen Stilwechſel und ſeine Grundlage, die idealiſtiſche Anſchauungsform, ſo gar nicht verſtand, daß man an die Traumpartien immer wieder mit dem Maßſtabe des charakteriſierenden Realismus heranging und ängſtlich unterſuchte, ob auch die oder jene Wendung, dieſer oder jener Gedanke „wirklich" im Gehirn des armen Kindes entſtehen könnte?[35])

Abſichtlich iſt oben von Hanneles Erlöſungstraum geſprochen worden. Einen ſchroffen Gegenſatz zu ihm bildet ihr erſter Traum, der ihr ihren grauſamen Pflegevater vorgaukelt und den man wohl als Schreckttraum bezeichnen kann. Er ſteht noch gar nicht unter der Herrſchaft der ſpäteren Traumidee, ſondern iſt aufs engſte mit den Wirklichkeitsteilen verknüpft und gehört daher ganz dem charakteriſierenden Realismus an. Ja, mit dem Auftreten Matterns im zweiten Teile der Dichtung miſcht er ſich noch einmal hemmend und ſtörend in den Erlöſungstraum ein, wird aber nun hier für die Idee dieſes Erlöſungstraumes bedeutungsvoll ausgewertet. Seine dramentechniſche Bedeutung iſt klar. Er dient dazu, die beiden, zwei verſchiedenen Kunſtrichtungen zugehörigen Szenenreihen der Dichtung miteinander zu verbinden. Aber dieſe loſe, mehr ſtoffliche Verbindung hat dem Dichter mit Recht nicht genügt. Er gibt vielmehr mit feinem Takt auch eine formale.

„Nichts tritt in Hanneles Viſionen ein, was ſich nicht mühelos ſeinem Stoffe nach

aus den Erlebnissen der kleinen Märtyrerin erklärte. Die Märchen, die sie gelesen, der Religionsunterricht in der Schule und der Diakonissenanstalt, die Dorfbewohner und die oft beobachteten Vorgänge bei Begräbnissen liefern den Stoff zu ihren Visionen und Halluzinationen. Nur die Leiden, welche die junge Seele jemals bedrückten, nur die Sehnsuchten, welche die kleine Dulderin jemals erfüllt haben, treten in ihre Fieberträume ein und setzen sich in Gesichte voll grauenhaften Schreckens oder lieblicher Schönheit um. — Insofern" — und wir fügen hinzu: nur insofern — „sind diese Visionen als realistisch zu bezeichnen".[36]) Dem Idealismus des Traumganzen ist in der realistisch geschauten Träumerin ein realistischer Rahmen gespannt. Zu verlangen aber, daß sich nun jede Einzelheit des Bildes nach diesem Rahmen richte, wäre zu viel. Das Bild gehorcht seinen eigenen Gesetzen, und diese sind die des typisierenden Idealismus.

Die innere Einheit der ganzen Dichtung aber ist durch die Wechselwirkung seiner — verschiedenen Kunst und Stilarten angehörigen — Glieder geschaffen: denn einerseits bietet die Realität des sterbenden Kindes und sein Traum den Stoff zur Versinnlichung der Idee von der ausgleichenden Gerechtigkeit, die den idealistisch-typisierenden Traumszenen zum Grunde liegt, anderseits wird zugleich auch der Stoff der in den realistisch-charakterisierenden Wirklichkeitsszenen Gegenstand der künstlerischen Gestaltung ist, das verklärende Sterben eines zu Tode gequälten Kindes, durch diese Idee beseelt, zu allgemein menschlicher Bedeutung emporgehoben und damit zum Eingehen in den Bereich der Kunst gebracht.

Daß Hauptmann in seinem Werke die Vereinigung zweier Kunstrichtungen geben wollte, wurde bei der ersten Aufführung sogleich erkannt und ist in allen Besprechungen von 'Hanneles Himmelfahrt' zu lesen. Nur zur Bezeichnung dieser Kunstrichtungen bediente man sich ungeeigneter, weil zu verschwommener Begriffe. Man sprach von Naturalismus und Romantik, als ob wirklicher Naturalismus überhaupt noch Kunst und Romantik eine Kunstrichtung oder ein Stil wäre und nicht vielmehr die Form einer Welt-Anschauung. Die in den vorstehenden Darlegungen gewählten Bezeichnungen haben ihnen gegenüber den Vorteil, bestimmt und eindeutig und von systematisch-ästhetischen Erwägungen untergründet, also streng gebildete literaturgeschichtliche Grundbegriffe zu sein. Zugleich reihen sie das Werk klar in die Gesamtentwicklung des neueren deutschen Dramas ein als den ersten Versuch eines deutschen Dichters, die Vereinigung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus im Drama zu vollziehen. Dieser Versuch ist in der Form einer Zusammenfügung unternommen: ein Kunstwerk des charakterisierenden Realismus in das Teile eingewoben sind, die dem typisierenden Idealismus angehören.

II. Die versunkene Glocke.

Den umgekehrten Weg schlug Gerhart Hauptmann ein bei der nächsten Dichtung, die in die Reihe der hier zu behandelnden Dramen gehört, bei dem Märchendrama 'Die versunkene Glocke'. Daß es nicht der Kunstrichtung des charakterisierenden Realismus zuzurechnen ist, stand ebenfalls bei allen sofort fest, und es erhob sich ein Triumphgeschrei der bisherigen Hauptmanngegner über des Dichters Abfall vom Naturalismus und seine Rückkehr zur alten, bewährten Kunstweise. Das Werk ist

eines von beiden, kein Abfall und keine Rückkehr. Es ist mehr. Es weist in die Zukunft trotz mancher nicht zu verkennender Schwächen.

Goethe hat einmal alle seine Werke „Bruchstücke einer großen Konfession" genannt, und wir müssen dieses sein Wort auch auf seine idealistischen Dramen, vor allem auf 'Torquato Tasso' anwenden. Es ist zweifellos, daß dieses Drama auf Goethes eigenen Erfahrungen und Erlebnissen in seiner ersten Weimarer Zeit gründet[37]), daß die Persönlichkeiten seiner Weimarer Umwelt, zumal Frau v. Stein, für die Gestalten der Dichtung als Modell gedient haben, und doch ist das Werk ein idealistisches. Nicht der Stoff selbst ist es gewesen, der seine Formung zum Drama anregte, sondern es ist von der Seite der Idee, des allgemeinen Gedankens her erfaßt und bedient sich dementsprechend der typisierenden Technik, sowohl was die Zeichnung der Charaktere, als auch was die Sprachbehandlung im ganzen und im einzelnen angt. Nur durch dieses Verfahren des Idealisierens und Typisierens gewann Goethe zu den eigenen, zeitlich noch ziemlich nahe liegenden Erlebnissen den Abstand, den er einer in Italien ausgereiften neuen Kunstanschauung gemäß nötig hatte, um sie für seine Kunst auswerten zu können; ja man kann vielleicht sogar sagen: erst dadurch, daß er aus seinen Erlebnissen eine allgemeine Idee entwickelte, die seine Weltanschauung bereicherte und erweiterte und ihn dann ihrerseits zum künstlerischen Schaffen drängte, gewannen sie für ihn die Würde, die es möglich machte, daß sie — aber immerhin nur mittelbar, auf dem Umwege über die Idee — zur stofflichen Grundlage, nicht aber zum Gegenstande, für eine dramatische Dichtung wurden.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei Gerhart Hauptmanns Märchendrama 'Die versunkene Glocke'. In kaum ein zweites seiner dramatischen Werke ist so viel von persönlichstem Erleben eingegangen wie in dieses: der Mißerfolg seines 'Florian Geyer', das äußere Versagen seiner eigensten Kunstform, des charakterisierenden Realismus auf dem Gebiete des hohen historischen Dramas („im Tale klingt sie, in den Bergen nicht") und seine eigene, damals wohl noch unentschiedene Stellung zwischen zwei Frauen. Zu jener Zeit war er wohl selbst am Verzweifeln, am Unterliegen gewesen. Er hat sich durchgerungen. Aber er weiß auch, was ihn wieder emporgeholfen hat: der Glaube an sich selbst, an sein Werk und an seine Kraft. Hätte der gefehlt, wäre ihm der zerbrochen, dann war der Untergang gewiß. So ersteht dem Dichter aus dem heißen Ringen seiner Seele ein Gedankenerlebnis, und die aus ihm seiner Weltanschauung zugewachsene Idee gestaltet er im Drama.

Man hat so viel an dem Märchendrama herumgedeutet, eine ganze Sonderliteratur ist darüber entstanden. Und doch wird die Idee des Ganzen im fünften Akte der Dichtung selbst mit aller Klarheit durch die alte Wittichen ausgesprochen:

„Ma koan dersch soan: Du woarscht a groader Sproß,
stoark, doch nich stoark genung; Du woarscht berufa,
ock bluß a Auserwählter woarschte nich."

Eine Tragödie also des Berufenen, der doch kein Auserwählter ist, oder des Wünschens und Wollens, das über das Können hinausgeht. 'Über unsere Kraft' hat der norwegische Dichter Björnstjerne Björnson seine beiden Dramen genannt, die dasselbe Thema in anderer Umwelt behandeln. Auch der Glockengießer Heinrich geht über seine Kraft als Mensch wie als Künstler. So wird an seinem Schicksale die Idee von dem notwendigen Untergange aller Halben, in sich selbst Uneinigen zur

Darstellung gebracht, wird der Stoff der Dichtung zum Träger, zum Versinnlichungs-
material für einen allgemeinen Gedanken. Das Märchendrama 'Die versunkene Glock
ist trotz aller Beziehungen zum Leben seines Dichters im Grunde wie Goethes 'Tasso' ei
idealistisches Kunstwerk. Eine Idee ist „das beherrschende Zentrum des ganzen Dramas"
und „alle Vorgänge und Erscheinungen sind Ausstrahlungen dieser einen Idee".[38])

Dadurch, daß Gerhart Hauptmann seinen Helden zugleich als sittlichen Mensche
als schaffenden Künstler und letzten Endes sogar als weltanschauende Persönlichke
über seine Kraft hinausgehen läßt, hat er die Linie der seelischen Entwicklung alle
dings außerordentlich kompliziert und die Idee seines Werkes weitestgehenden Mi
deutungen ausgesetzt. Hätte doch schon eines dieser drei Themen genügt, den Sto
für eine Tragödie zu bilden. So sehen die Ausleger meist gemäß ihrer Eigenart un
Einstellung nur eine der tragischen Entwicklungen im Vordergrunde, sei es die de
sittlichen Menschen, sei es die des schaffenden Künstlers, sei es endlich die der we
anschauenden Persönlichkeit. Die Folge aller dieser einseitigen Ausdeutungen ist de
Umstand, daß sich dann sehr viele Einzelheiten des Werkes dagegen zu sperren scheine
in den Rahmen der Idee einbezogen zu werden. Sobald man aber einmal erkann
hat, daß die Grundidee der Dichtung, teils um sie besonders eindringlich und allum
fassend aufzuzeigen, teils um das bunte Schillern des Märchengewandes zu ermö
lichen, in drei nicht nur nebeneinander her, sondern durcheinander laufenden Linie
ausgeführt ist, enthüllt jede kleinste Einzelheit ihre ideelle, ja man darf sagen, symbo
lische Bedeutung. Allerdings trägt — das soll nicht verkannt werden — dieses Ver
fahren des Dichters, das für den Neuling auf idealistischem Kunstgebiete kennzeichnen
ist, zugleich auch die Schuld an der ideellen Überladenheit seines Werkes, die für viel
beim ersten Hinsehen geradezu als Verschwommenheit gewirkt hat.

Die Aufgabe einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung, die verstandesmäßig
Einsicht in den Sinn dieses Werkes erstrebt, um von ihr aus auch seiner Kunstart un
seinem Darstellungsstile gerecht zu werden, wird es daher sein, nach dem Auffinde
der Grundidee als des Schlüssels zum Ganzen, diese drei Linien der seelischen En
wicklung durch all ihre Verschlingungen unbeirrt zu verfolgen.

Der Glockengießer Heinrich übersteigt seine Kraft zunächst als sittlicher Mensch
Dadurch, daß er sein Weib und seine Kinder verläßt und sie so dem Untergange preis
gibt, lädt er nach der sittlichen Anschauung des Christentums, in deren Schranken auc
er aufgewachsen ist, eine schwere Schuld auf sich. Zwar traut er sich bis zum Höhe
punkte des Dramas, wie aus der Szene zwischen ihm und dem Pfarrer im dritte
Akte klar hervorgeht, die Kraft zu, sie zu tragen. Aber der sittliche Mensch borgt sic
diese Kraft, was ebenfalls in dieser Szene deutlich wird, von dem Künstler und Phil
sophen in ihm. Sind erst einmal diese Stützen angeknickt oder unterwühlt — und die
ist, wie wir gleich sehen werden, im vierten Akte der Fall —, so muß er unter der La
seiner Schuld zusammenbrechen. Seine Sittlichkeit allein hat nicht die Kraft, sie z
tragen, wie er anfangs wähnt.

Der gleichen Selbsttäuschung gibt sich Heinrich ferner im Hinblick auf die Kra
seines Künstlertums hin. Er ist der Mann des kühnen Entwurfes, der hochfliegende
Pläne, der künstlerischen Empfängnis im ersten Rausche, und er hat darin gewiß etwa
Geniales, vielleicht besser: Genialisches. Aber „Genie ist eine lange Geduld". Un
daran fehlt es ihm, sagt er doch selbst im vierten Akte:

„wie die Hand
mit Zang und Hammer mühsam werken muß,
den Marmor spalten und den Meißel führen,
wo dies mißrät und jenes nicht gedeiht,
und sich der Fleiß ins Kleinste muß verkriechen —
verliert auch oft sich Rausch und Zuversicht,
verengt sich oft die Brust, der Blick ermattet,
der Seele klares Vorbild schwindet hin:
in all' dem Tagelöhner-Werkelkram
dies himmlische Geschenk nicht einzubüßen,
das — sonnenduftig — keine Klammer hält,
ist schwer. Und flieht's, entflieht der Glaube mit.
Betrogen gleichsam stehst du, bist versucht,
die Qualen des Vollbringens abzuschütteln,
die der Empfängnis heitrer Göttertag
mit seinem Siegesjubel dir verbarg."

r besitzt also nicht die Ausdauer des künstlerischen Schaffens auch im Kleinen, die reude an der emsigen, werktäglichen Ausführung. Und das bedeutet auch die viel- erkannte und zu Unrecht als dunkel verschriene Szene mit den Zwergen, die die ab- eigende Handlung trefflich einleitet. Denn diese Zwerge sind nichts anderes als ergegenständlichungen von Gefühlsregungen und Seelenkräften in Heinrich selbst nd veranschaulichen durch ihr Gebaren die Tatsache, daß Heinrich als Künstler un- cher und uneins mit sich selbst geworden ist: Laßheit (zweiter Zwerg) und Übereifer rster Zwerg) wechseln miteinander ab, und aus ihnen geht erst Zweifel (vierter werg), schließlich Verzweiflung (fünfter Zwerg) am eben Vollendeten hervor. anz im Hintergrunde aber bleibt der sechste, der gekrönte Zwerg, die Verkörperung er künstlerischen Hoffnung, des Strebens, der Sehnsucht nach dem einen Worte: Vollbracht!" Der unmittelbar anschließende Albtraum mit dem Erscheinen Nickel- anns zeigt dann, wie eng das Schicksal des Künstlers mit dem des sittlichen Menschen i Heinrich verknüpft ist, wie ein Irrewerden an seinem Künstlertum sofort auch den usammenbruch des sittlichen Menschen für ihn bedingen muß.

Noch einmal allerdings richtet er sich auf an seiner neuen Weltanschauung, an em Glauben an seine Erlöserſendung, der ihn erfüllt. Aus dem Glauben an seine ttliche Kraft, auch schwerste Schuld tragen zu können, und an seinen Künstlerberuf, hlechthin das Kunstwerk zu schaffen, war ihm dieser erwachsen und spricht sich in iner Unterredung mit dem Pfarrer am überschwenglichsten aus. Nachdem ihm ber der Glaube an sein Künstlertum und damit zugleich an seine sittliche Kraft ins Danken geraten ist, da braucht er — man sieht, wie eng sich hier die Fäden verschlin- en — Rautendeleins Glauben an sein Messiastum, um selbst sich diesen erhalten zu önnen:

„Sag mir eines, Kind:
Glaubst du an mich?" —

nd weiter:

„———— Ja bin ich das? Bin ich wie Balder?
Mach du mich's glauben, mach mich's wissen, Kind!"

o unsicher, so zweifelnd ist er geworden. Und wenn er dann auch zum Kampfe gegen ie Talbewohner fortstürmt mit dem Rufe:

„Euch schütz ich wider euch! Das ist die Losung!"

so erschüttert doch gerade dieser Kampf trotz seines siegreichen Ausganges seine Selbstgewißheit aufs neue, denn er — ernüchtert ihn. Wie kann er seine jetzigen Verfolger zur Nachfolge überwinden? Nur durch sein Künstlertum und durch seine eigene sittliche Kraft; sie sind die unerläßlichen Vorbedingungen, die nicht zu entbehrenden Mittel zu seinem Erlösungswerke. Aber muß er nicht an seinem Künstlertume verzweifeln? Und wird damit nicht auch seine sittliche Kraft hinfällig? Diese Fragen werden zwar im Drama nicht verstandesmäßig und unmittelbar ausgesprochen, aber sie stehen zwischen den Zeilen, leben in dem Auf und Ab der Gefühle Heinrichs. Denn nur so wird das folgende psychologisch verständlich. Zunächst seine entsagungsvolle Erkenntnis:

„Ich bin ein Mensch. Kannst du das fassen, Kind:
fremd und daheim dort unten — so hier oben
fremd und daheim . . . kannst du das fassen?"

Und als nunmehr auch seine letzte Stütze, Rautendeleins Glaube an ihm versagt:

R.: „Mir graut". H.: „Vor was?" R.: „Vor was? Ich weiß es nicht",

da kommt der seelische Zusammenbruch in einer ungeheueren Steigerung: die Kinder mit dem Tränenkrüglein, das Läuten der versunkenen Glocke, die Verstoßung Rautendeleins.

Man hat vielfach behauptet, damit müsse das Stück schließen, der fünfte Akt sei nicht nur überflüssig, sondern verwirre sogar die bis dahin klare Durchführung der Idee. Das ist ein Irrtum. Denn noch immer bliebe nach dem vierten Akte ja die Rettung Heinrichs, seine Rückkehr ins Tal, ein Leben in Reue und Buße möglich, und gerade erst der fünfte Akt bringt die eigentliche Katastrophe, zeigt uns Heinrich in seiner vollen Verzweiflung. Verzweiflung ist völlige Hoffnungslosigkeit, das Erlebnis der unabänderlichen Unmöglichkeit, daß innere oder äußere Verhältnisse, die vernichtet wurden, aber doch die unentbehrliche Grundlage unseres Seins, unseres Lebens bildeten, jemals wieder hergestellt werden. In diesem Zustande befindet sich der Heinrich des fünften Aktes. Er hatte sein Talleben aufgegeben um seines Höhenlebens willen. Dieses überstieg auf die Dauer seine Kraft. So warf er es von sich, um wankelmütig in das preisgegebene Talleben zurückzukehren. Auch das kann ihm nicht mehr gelingen, nachdem er den Rausch des Höhenlebens gekostet. Und so steht er nun da am Ende zwischen beiden haltlos hin und her geworfen (noch ganz zuletzt redet er plötzlich Magda an), aus beiden ausgestoßen. Erst jetzt gibt es für ihn keine Möglichkeit des Lebens mehr. Auf seine Verzweiflung, die schon in aller Vollendung seinen tragischen Untergang bedeutet, folgt sein Tod, nur eine sekundäre Untergangserscheinung, fast wie eine Erlösung wirkend und den Ausgang mit ahnungsreichem Märchenschimmer übergoldend.

Erst jetzt ist es aber auch dem Dichter möglich, die „menschliche Größe"[39] des Glockengießers zu erweisen, die ihn zu wahrer Tragik befähigt, wie ja überhaupt erst der Untergang jedes tragischen Helden der Prüfstein dafür ist, ob wir tatsächlich einen „Helden" und somit Tragik vor uns haben.[40] Diesem Nachweise dient in erster Linie die wie die Zwergszene fast allseitig mißverstandene Szene mit den drei Bechern. Trotz der Worte der alten Wittichen:

„Wer oaber irscht
die beeda Gläser ausgetrunken hot,
dar muß dernocher o's letzte trinka.
A muus, hoa iich gesoat, verstieh mich recht",

leert Heinrich, Tod und Vernichtung nicht scheuend, die beiden ersten Becher, so die „ale Kraft" (d. i. den gefühlsmäßigen künstlerischen Trieb, mit dem er im Tale wirkte) und „da lichta Geist" (d. i. das klare künstlerische Schauen, das ihn in die Höhe führte) zurückgewinnend, um des einen, kurzen Augenblickes seines Höhenrausches willen, der ihm vor seinem Tode durch Rautendeleins Gegenwart gewährt wird. Das bedeutet eine Bejahung seines ganzen Lebens und Leidens noch im Untergange, die Heinrich weit über sein Schicksal erhebt und die Echtheit seiner menschlichen Größe unbezweifelbar erhärtet, zugleich aber auch beweist, daß er nicht einer Willkür und Laune, sondern innerer Notwendigkeit folgend seinen Weg gegangen ist.

Gerhart Hauptmann hat einen Glockengießer zum Helden seines Werkes gemacht. Ganz abgesehen davon, daß diese Wahl wohl in erster Linie durch das Sinnbild der versunkenen Glocke bedingt wurde, erweist sie sich auch als außerordentlich glücklich für die dreifache Aufzeigung der Grundidee, die er zu gestalten wünscht. Zunächst liegt die Tätigkeit des Glockengießers hart an der Grenze zwischen Kunstgewerbe und reiner Kunst, so daß an einem Vertreter dieses Standes die Entwicklung vom Kunstgewerbler zum reinen Künstler besonders augenfällig dargestellt werden konnte; und tatsächlich macht Heinrich ja diese Entwicklung durch und spricht im dritten Akte von einem Glockenspiele, das ihm als Idealbild vorschwebt, wobei selbst diese Bezeichnung nur ein Verlegenheitsausdruck, ein Notbehelf ist zur Benennung von etwas ihm selbst noch Unnennbarem. Zweitens steht ein Glockengießer durch sein Schaffen im Dienste der christlichen Weltanschauung den Weltanschauungsfragen besonders nahe und wird so leicht zu einer eingehenderen, unter Umständen kritischen Beschäftigung und Auseinandersetzung mit ihnen angeregt. So ermöglicht es dem Dichter schon der Stand seines Helden, die drei seelischen Entwicklungen zu geben, die, wie oben gezeigt, die Darlegungen der Idee tragen, ohne daß er es nötig hätte, die der idealistischen Kunstart seines Werkes entsprechende typisierende Charaktergestaltung irgendwie zu durchbrechen. Denn auch der Glockengießer Heinrich, das muß entschieden betont werden, ist keine vollplastisch ausgeprägte, allseitig erlebbare Individualität, wie sie Hauptmann in seinen dem charakterisierenden Realismus angehörenden Dramen selbst in den Nebenpersonen hinzustellen pflegt, sondern ein Typ, der Typ des Übergangsmenschen mit den zwei Seelen in der Brust, von denen die eine mit zäher Pietät am Alten, Hergebrachten hängt, die andere nach dem Neuen, Zukunftsträchtigen strebt. Auch an Heinrich hat der Dichter nur die Züge herausgearbeitet, die für das Aufzeigen seiner Idee in ihrer Allgemeingültigkeit wichtig sind, dagegen alle die, die ihn als einzigartig und individuell von allen übrigen Menschen mit ähnlichem Schicksalssinn unterscheiden würden, als künstlerisch unwesentlich beiseite oder doch wenigstens im Hintergrunde gelassen.

Zeigt so schon der Held des Dramas eine grundsätzlich typenhafte Charaktertönung, so gilt das von den anderen Gestalten erst recht. „Nicht mit Menschen von Fleisch und Blut, sondern mit idealen Typen"[41]) arbeitet der Dichter in diesem Werk, und man muß Landsberg[42]) zustimmen, wenn er sagt, daß „wir hier statt der bisherigen rein individuellen Charakteristik einem umfassenden Problem" begegnen „verbunden mit der Neigung, wirklich typische Gestalten zu schaffen". In diesen Worten ist zugleich auch die Begründung für das typisierende Verfahren des Dichters

richtig angedeutet; denn das „umfassende Problem" ist doch eben das, was wir di Grundidee des Dramas genannt haben.

Das innere Uneinssein mit sich selbst, das Heinrich in vorübergehender Selbs täuschung nur überdecken, nicht für alle Zeit kraftvoll in sich überwinden kann und da daher seinen Untergang heraufführen muß, wird entsprechend der Technik des Mär chendramas, die miteinander in Konflikt geratenen Seelenkräfte zu personifizieren auf der Bühne sichtbar gemacht durch Gestalten, die zwei einander feindlichen Welte angehören und gewissermaßen miteinander um den Besitz Heinrichs ringen. Di Hauptvertreterinnen dieser beiden Welten sind Rautendelein und Magda. Uebe jene stellen sich Nickelmann und Waldschrat, neben diese die übrigen Talbewohner Pfarrer, Schulmeister und Barbier. Ihrer aller sinnbildliche Bedeutung wirkt sich au in ihrer rein typisierenden Gestaltung.

So ist Rautendelein die Verkörperung von Heinrichs bewußtem Künstlersei zu dem er erst durch den Sturz seiner letzten im Tale geschaffenen Glocke gelangt, un daraus sind ihre sofort in die Augen fallenden Eigenschaften: Eitelkeit, Selbstsuch Launenhaftigkeit, Freiheitsliebe, Sinnlichkeit, Begeisterungsfähigkeit, Zukunft glaube und Drang nach Erlösung ohne weiteres abzuleiten und zu erklären. Ab gerade dieser Gestalt gegenüber gilt es zu betonen, daß mit dieser Ausdeutung il Wesen nicht restlos erschöpft wird. „Denn die Gestalten der Phantasie erlangen mit der Körperlichkeit ein selbständiges Dasein, sie bedeuten nicht bloß, sie sind"[49] sonst würden sie in blutloser, unkünstlerischer Allegorie stecken bleiben. Deshalb da Rautendeleins Eigendasein nicht übersehen werden. Jedoch auch im Hinblick a dieses bleibt sie reiner Typ. Gewiß ist sie die Frau, zu der der Glockengießer in leide schaftlicher Liebe entbrennt, um derentwillen er Weib und Kinder verläßt. Aber i Charakter als Frau ist mit der Feststellung ihrer hingebungsvollen, dienenden Lie voll ausgeschöpft, während sie ihre Fähigkeit, Heinrich anzulocken und zunächst fesseln, durchaus ihrer sinnbildlichen Bedeutung verdankt.

Rautendelein hat also als Frau ihrer Gegnerin Magda nichts entgegenzuseze was diese nicht selbst besäße: die höchste weibliche Tugend, die Fähigkeit, sich ganz hi zugeben, sich mit allem, was sie ist, ganz in den Dienst des Gatten und seines Werk zu stellen. Aber eben dieses ihr Sein ist ein anderes als das Rautendeleins und ka in seiner engen Begrenztheit dem Gatten in seinem Wesen als Künstler auf die Dau nicht genügen. In ihrer Sorglichkeit und Besorgnis, in ihrer Geschäftigkeit und Ra losigkeit ist sie ein Bild der braven Durchschnittshausfrau, die in treuer Liebe zu ihre Gatten stetig bemüht ist, ihm das Leben angenehm zu machen und seine Sorgen verscheuchen, ohne ihm aber trotz redlichen, rührenden Bestrebens auf die letzt Höhen seines seelischen und geistigen Lebens folgen, geschweige denn ihn zu noch hö ren Zielen begeistern oder auch nur anregen zu können. Damit wird sie im Gegensa zu Rautendelein zum Sinnbild einer zwar warmen und behaglichen, aber für d Künstler schließlich doch lähmenden Alltäglichkeit und rechtfertigt so durch ihre B deutung im Dienste der Idee des Ganzen ihre typenhafte Ausprägung.

Bei Nickelmann und Waldschrat dürfte sich eine solche Rechtfertigung im einzeln wohl erübrigen, sind doch beide reine Märchengestalten, die ihr Dasein überha nur ihrer sinnbildlich typischen Bedeutung verdanken.

Aber auch Pfarrer, Schulmeister und Barbier sind bloße Typen. Sie vertre

ediglich die Alltäglichkeit und Beschränktheit des größeren Kreises, in dem der Mann ußerhalb der Familie zu wirken berufen ist, der religiösen, politischen und sozialen emeinde. So sind sie vom Dichter, wie U. C. Woerner[43]) sagt, „ganz allgemein ehalten, sind lediglich die Vertreter ihres Amtes und Standes". Wenn sie aber dann ortfährt: „Die oberflächliche Behandlung einer immerhin wichtigen Nebenperson des Pfarrers) ist um so mehr zu verwundern von einem Künstler, in dessen früheren Werken . . . jede nur zufällig des Weges kommende Person deutlich ausgeprägte, igentümliche Züge aufweist", so zeigt sie damit nur, daß sie die ästhetische Grundage dieses Typisierens, die idealistische Kunstart, bei dem Märchendrama ebensoenig erkannt hat wie bei Hanneles Traum.

Wie in allen idealistischen Dramen, die sich des typisierenden Darstellungsstiles edienen, ist auch in der 'Versunkenen Glocke' die Sprache der bisher behandelten Peronen durchaus typisierend. Sie hält sich, durchgehend metrisch gestaltet, überall auf iner hohen dichterischen Ebene, zeigt lyrischen Schwung, dramatische Bewegtheit nd Antithetik sowie je nach der Stimmung der Szene Schalkhaftigkeit, Lieblichkeit der Erhabenheit und Pathos. Nur durch den Inhalt ihrer Reden, fast gar nicht durch ie Wortwahl und den Satzbau und noch weniger durch die Sprechweise werden die inzelnen Gestalten, soweit das eben auch bei Typen nötig ist, gekennzeichnet.

So hätten die Beurteiler doch recht, die in dem Märchendrama einen Rückfall auptmanns in die alte Kunstweise zu sehen glauben, obwohl auch dann der Dichter, einer Ansicht nach, auf Grund seiner hohen, eigenartigen Begabung vor dem Vorurfe seichten Epigonentums bewahrt bliebe, wenn nicht eine Gestalt des Werkes n jeder Hinsicht sich der Einordnung in den typisierenden Idealismus und seine unstnormen widersetzte: die alte Wittichen. „Bei der alten Wittichen spürt man fast ur — das Bedürfnis des Dichters schlesischen Dialekt zu verwenden", sagt R. M. eyer[44]) und ahnt dabei gar nicht, daß er in tieferem Bezuge damit das Richtige rifft; denn der Tadel, den er mit dieser Feststellung aussprechen will, ist unberechtigt. ieht man von der Voraussetzung aus, die sich im Laufe dieser Untersuchung immer ehr als richtig erweisen wird, daß nämlich Gerhart Hauptmann auch in der 'Verunkenen Glocke' kein rein idealistisch-typisierendes Drama, sondern vielmehr erneut inen Versuch geben wollte, typisierenden Idealismus und charakterisierenden Reasmus im Drama zu vereinigen, so gewinnt die Gestalt der alten Wittichen eine ganz esondere Bedeutung. „Die alte Wittichen greift gar nicht in die Handlung ein"[45]), e ist gewissermaßen nur um ihrer selbst, um ihrer vom Dichter in seinen heimischen ergen erlebten Realität willen in das Drama eingefügt. So ist sie realistisch empngen und geschaut wie die Personen in den sogenannten naturalistischen Dramen auptmanns und infolgedessen wie diese auch charakterisierend gestaltet. Sie entspringt em Bedürfnis des Dichters — nicht „schlesischen Dialekt zu verwenden"; das ist ur das Äußere — sondern in den Teppich des idealistisch-typisierenden Dramenldes einen Faden zu weben, gesponnen nach den Gesetzen des charakterisierenen Realismus, gleichsam zur Probe, wie sich das wohl lassen wird.

Und es läßt sich nicht schlecht. Der Dichter gewinnt dadurch in ganz eigenartiger eise eine Person, der er gewissermaßen die Aufgabe des griechischen Chores anverauen kann. Denn „die Rolle, welche in vielen bürgerlichen Dramen dem Raisonör fällt, die Aufgabe, den Helden und sein Tun zu beleuchten, fällt in diesem Drama

der Wittichen zu ".[46]) Sie überblickt den Sinn von Heinrichs Leben, Streben und Untergehn, also die Idee des ganzen, von ihrem realistischen Standpunkte aus, wie denn überhaupt derartige alte Frauen sehr oft kluge, scharfblickende Beurteilerinnen ihrer Mitmenschen sind, um so unbestechlicher und vorurteilsfreier in ihrer leidenschaftslosen Altersruhe. Dadurch kommt ihre Einführung einerseits der klaren Aufzeigung der Idee des Ganzen zugute, ist sie es ja, die diese in den oben angeführten Worten klar und in fast verstandesmäßiger Prägung ausspricht, anderseits wird sie selbst als die Wissende und alles klar Durchschauende durch diese Idee beseelt, bleibt nicht bloßer Stoff, sondern wird künstlerische Gestalt. Der realistische Faden ist eben nicht nur lose durchgezogen, sondern wirklich verwebt.

Gemäß ihrer realistischen Erfassung zeigt die alte Wittichen auch eine durchaus charakterisierende Ausprägung ihrer Wesenheit, die sich gegen jeden Versuch ihrer Auffassung als Typ sperrt und mit der die Ausleger infolgedessen ebensowenig etwas anzufangen wissen wie mit dem Charakter des Antonio in Goethes 'Tasso'. Dabei ist im vorliegenden Falle die richtige Erkenntnis wesentlich leichter. Denn während Goethe die realistische Erfassung und die charakterisierende Wesensgestaltung Antonios „meisterhaft verhüllt durch die ohne die leiseste Schwankung typisierende durchgeführte Sprache, die auch dem Antonio in den Mund gelegt ist"[47]), führt Hauptmann das Charakterisieren — für seine besondere Absicht ganz folgerichtig — bis in die Sprache hinein durch: die alte Wittichen spricht ja eben schlesischen Dialekt. Nur der Umstand, daß sie von den verschiedenen Gestalten des Dramas selbst verschieden, teils idealistisch, teils realistisch, aufgefaßt wird, erschwert etwas das Vordringen zu ihrem wahren Wesen.

Hatte Hauptmann in 'Hanneles Himmelfahrt' ein realistisch-charakterisierendes Drama geschaffen, in das — in der Form von Hanneles Erlösungstraum — idealistisch-typisierende Szenen eingeflochten sind, so ist nunmehr wohl erwiesen, daß er in der 'Versunkenen Glocke' tatsächlich, wie eingangs behauptet, den umgekehrten Weg zur Vereinigung beider Kunstarten eingeschlagen hat. Sie ist ein idealistisch-typisierendes Drama, in dem — in Gestalt der alten Wittichen — ein Faden realistisch-charakterisierender Kunst verwoben ist. Aber wieder ist also die Vereinigung in der Form eine bloßen Zusammenfügung versucht, und gerade deshalb erscheint es zunächst mindestens zweifelhaft, ob das Märchendrama wirklich schon die „vollendete Überwindung des Naturalismus"[48]) bedeutet.

III. Und Pippa tanzt!

Gerhart Hauptmann selbst dürfte jedenfalls dieser Auffassung nicht gewesen sein; denn genau zehn Jahre nach dem Erscheinen der 'Versunkenen Glocke' gab er in dem Glashüttenmärchen 'Und Pippa tanzt' ein Drama, in dem er die beiden Versuche der Vereinigung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus, die er in 'Hanneles Himmelfahrt' und der 'Versunkenen Glocke' unternommen hatte, nun ihrerseits in einem Werke vereinigt, um auf diese Weise die Bindung und gegenseitige Durchdringung beider Kunst- und Stilarten noch vollkommener zu machen. Das von dem Dichter in vier Akte gegliederte Drama zerfällt im Hinblick hierauf in zwei Teile, von denen der erste den ersten und zweiten, der zweite den dritten

ten und vierten Akt umfaßt. Diese Zweiteilung des Ganzen stimmt auch mit der zeitlichen und räumlichen Anordnung der Geschehnisse durchaus überein, da sich die des zweiten Aktes unmittelbar an die des ersten, die des vierten unmittelbar an die des dritten anschließen, während zwischen dem zweiten und dritten Akte der Zeitraum eines Wintertages liegt, und da der erste und zweite Akt im Tale, der dritte und vierte auf dem Kamm des Gebirges spielen. Der erste Teil erneuert den Versuch von 'Hanneles Himmelfahrt': während er im ganzen realistisch geschaut und charakterisierend gestaltet ist, sind in ihm Szenen und Gestalten verflochten, die dem typisierenden Idealismus angehören. Im zweiten Teile ist dagegen das umgekehrte Verfahren aus der 'Versunkenen Glocke' wieder aufgenommen: dieser Teil dient der künstlerischen Gestaltung einer Idee und bedient sich daher in der Hauptsache des typisierenden Darstellungsstiles, aber Fäden realistisch-charakterisierender Kunst ziehen sich, vom ersten herkommend, durch ihn hindurch. Beide Teile sind miteinander dadurch noch enger verknüpft, daß im ersten das idealistisch-typisierende Element allmählich anwächst und erstarkt, im zweiten das realistisch-charakterisierende ebenso allmählich verebbt, so daß der erste Akt fast ganz unter der Herrschaft der Realität und des Charakterisierens, der vierte unter der der Idee und des Typisierens steht.

Beim ersten Teile der Dichtung erscheint es zweifellos, daß es selbsterlebte Wirklichkeiten waren, die hier Hauptmanns Schaffenskraft zunächst in Bewegung setzten. Die Szene in der Schenke im Rotwassergrunde und ebenso die Baude des alten Huhn sind Bilder, die den Dichter der 'Weber', der Armenhausszenen in 'Hannele' und des Fuhrmann Henschel' aus sich selbst, kraft ihrer Eigenart zum Gestalten locken mußten. Hier befand er sich ganz auf seinem eigensten Kunstgebiete, das er als Vollender der Entwicklung des deutschen Dramas zum charakterisierenden Realismus voll beherrscht; hier schuf er unter Anwendung seiner meisterhaften charakterisierenden Technik Szenen, die den besten seiner Vollenderdramen durchaus ebenbürtig sind und die selbst von den meisten Beurteilern und Verurteilern seines viel verlästerten Glashüttenmärchens rückhaltlos anerkannt werden. Zumal im ersten Akte ist es ein hoher Genuß, zu sehen, wie des Dichters bewundernswerte Kunst, mit wenigen Strichen vollplastische Menschen von Fleisch und Blut allseitig charakterisiert und individualisiert hinzustellen, selbst bei den unbedeutendsten Nebenpersonen am Werke gewesen ist. Es ist dem Leser und noch mehr dem Zuschauer, als ob er diese Personen wirklich erlebe. Jedes ihrer Worte, jede ihrer Gebärden ist scharf und fein beobachtet, treffsicher und unübertrefflich wiedergegeben. Es dürfte, wie oben schon von der gleichzeitig entstandenen Tragödie 'Gabriel Schillings Flucht' gesagt wurde, kaum ein Wort anders stehen. Selbst der Ganz Huhns und Pippas, selbst das Auftreten Michel Hellriegels, die beide, wie wir noch sehen werden, die Entwicklung des zweiten Teiles schon im ersten Akte anspinnen, sind so zwingend kausalverknüpft in die straffe Szenenfolge einbezogen, daß noch kaum ein Gedanke an ihre sinnbildliche Bedeutung aufkommen kann, und sie somit weder die Einheitlichkeit der Kunstart noch des Stiles irgendwie gefährden. Dieser erste Akt, ganz für sich etwa unter dem Titel „Die Schenke im Rotwassergrunde" aufgeführt, würde durchweg als Genrebild wirken, das ganz der Kunst des charakterisierenden Realismus angehört. Aber auch im zweiten Akte geschieht noch nichts eigentlich Märchenhaftes, vielmehr gehören auch in ihm die ersten Szenen bis zum Auftreten Hellriegels ganz und gar der Wirklichkeit an. Daß in ihnen, wie bereits

in der Verschleppung Pippas durch Huhn, sinnbildliche Bedeutung mitklingt, wird man erst nach dem Bekanntwerden mit dem zweiten Teile der Dichtung gewahr. Ja sogar die Szene zwischen Pippa und Hellriegel, die nun folgt und den Akt abschließt, bringt nichts, das irgendwie objektiv die Wirklichkeit überstiege. Das Märchenhafte, Phantastische ist nur vom Standpunkte Michels aus da, also zunächst noch durchaus subjektiv. Endete mit der Rettung Pippas durch Michel, also mit dem ersten Teile, das ganze Stück, man würde wohl nie darauf verfallen, in seinen närrischen Reden mehr zu sehen, als sie unter dem Gesichtswinkel des Wirklichkeitsgeschehens dieses ersten Teiles sind: Phantastereien, sich und Pippa Mut zu machen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse dagegen im zweiten Teile. Er steht fast völlig im Dienste einer Idee, eines allgemeinen Gedankens, den der Dichter anschaulich darzustellen, künstlerisch zu gestalten wünscht, ist seinem Gegenstande nach also idealistisch. Sofort nach der Aufführung und Veröffentlichung des Werkes haben sich denn auch die zünftigen Beurteiler unserer Tageszeitungen und Zeitschriften daran gemacht, nach dieser Idee zu suchen, und Gerhart Hauptmann selbst sah sich — wohl im Hinblick auf mögliche unerwünschte Mißdeutungen — veranlaßt, ihnen dazu einige ihm nötig erscheinende Fingerzeige zu geben. Er ist damit, wenn anders die Wiedergabe der Unterredung durch den Berichterstatter Holzbock im „Berliner Lokalanzeiger“[49]) sinngetreu ist, nicht sehr glücklich gewesen, wie denn überhaupt meist der Schöpfer eines Kunstwerkes am wenigsten zu seinem Ausleger taugt, und statt den Schleier der Symbolik wirklich zu lüften, zog er ihn mit einigen ziemlich allgemein gehaltenen Wendungen eigentlich nur noch dichter. Nur ein Gedanke leuchtete aus seinen Ausführungen, sowie aus den Auslegungsversuchen fast aller Beurteiler einigermaßen klar hervor, daß nämlich Pippa die Verkörperung eines Ideales sei und der Dichter die übrigen Hauptpersonen als nach diesem Ideale strebend habe darstellen wollen. Über die Frage aber, welches Ideal Pippa verkörpere und wie die übrigen Hauptpersonen und ihre Schicksale auszudeuten seien, herrscht selbst heute noch Unklarheit und Uneinigkeit.

Begnügen wir uns zunächst mit dem Hinweise Hauptmanns. Vier Gestalten streben nach der Vereinigung mit Pippa, also nach der Verwirklichung des Ideals: der alte Glasbläser Huhn, der Glashüttendirektor, der fahrende Glasmachergeselle Michel Hellriegel und für einen kurzen Augenblick auch die „mythische Persönlichkeit“ Wann.

Der alte Huhn ist gewissermaßen der Vertreter einer auf noch ziemlich tiefer Entwicklungsstufe stehenden Menschheit, der naive Mensch, in dem die Strebungen des praktischen, des künstlerischen und des theoretischen, nach Erkenntnis ringenden Menschen noch ungeschieden, ja geradezu chaotisch durcheinanderliegen und sich zu einer Art Naturreligion verdichtet haben, in der dämonische Geister, wie der wilde Jäger, und allerhand sonstiger Spuk eine große Rolle spielen. So sieht er, „der um die erloschenen Feuer seines Hüttenwerkes trauert“, in Pippa zunächst und vor allem „das letzte Fünkchen aus der ersterbenden Weißglut“[50]) seines Glasofens, der ihm einst Verdienst bot und so sein praktisches Dasein untergründete. Aber die Glasmacherei ist letzten Endes ein Kunstgewerbe und gibt selbst dem schlichtesten Glasbläser, wie der Verfasser aus eigener Erfahrung im Umgange mit diesen Leuten bezeugen kann, das Gefühl künstlerischen Gestaltens, bei dem es sich vor allem um das Problem handelt, die Größe der geblasenen Form mit der Reinheit des Glases zu ver-

binden, ein Problem, das auch im ersten und vierten Akte unseres Dramas leise anklingt. So kommt es, daß Pippa für Huhn zugleich auch sein dunkel erahntes Schönheitsideal versinnbildlicht, dem er halb unbewußt, aber mit um so elementarerer Wucht nachstrebt. Dieses Elementare, Wuchtige seines Schönheitsstrebens hatte Hauptmann wohl im Auge, als er erläuternd sagte: „Der alte Huhn ist eine urkräftige Natur, ein großer Künstler, ein brutaler Kerl mit brutalen Instinkten nach Schönheitsgenuß, ein alter Korybant — so nenne ich ihn absichtlich". Und schließlich klingt auch noch Pippas Bedeutung als Wahrheitsideal für Huhn an in seinen Worten: „Tanze, tanze! Doas a weng lichter wird! foahr hie, foahr her, doas die Leute Licht kriega!" Daß Gerhart Hauptmann den alten Huhn als einen auf tiefster Kulturstufe stehenden Menschen hat hinstellen wollen, zeigt auch seine Moral, die in dem Satze gipfelt: „Was eener ni hat, das muß a sich nahma!", und als deren letzte Folge die in wildem Triumphe vollzogene Tötung Pippas zu betrachten ist. „Denn zu der Gorillamoral: „was einer nicht hat, muß er sich nehmen" gehört noch das Bekenntnis: „was ich nicht haben kann, soll keiner haben. Warum soll denn ich vor das geschlossene Tor des Lebens gestoßen werden?" [51]) Klar wird nun aber auch der Sinn von Huhns eigenem Schicksal: Der so nur dumpf dahinlebende Mensch kann zur Verwirklichung seines Ideales, das er ja noch nicht einmal klar erschaut, nicht kommen. Da muß sich in ihm erst eine Wandlung, eine Entwicklung vollziehen, er muß erst Mensch werden in einem höheren Sinne. So ist das Zerbrechen der alten Form die unumgehbare Vorbedingung für ein weiteres, höheres und zielbewußteres Streben. Erst nach Huhns Tode sagt Wann von ihm, daß „der alte, rastlose, ungeschlachte Riese wiederum hinter ihr (Pippa) drein" sei.

Der nächste, der Pippas Besitz erstrebt, ist der Glashüttendirektor. Ich nenne ihn an zweiter Stelle, weil er schon ganz der bewußt lebenden Menschheit angehört. Er nimmt das Leben durchaus und bewußt von der praktischen Seite. Zum Vertrieb der Erzeugnisse seiner Glashütte reist er, wie er Wende erzählt, selbst nach Paris und stürzt sich dort in den Strudel der Weltstadt. Er braucht nach seinen eigenen Worten „immer den äußeren Reiz", es muß bei ihm „immer wieder was Junges, Lustiges, Lebend'ges im Spiele sein". Den „Schmacht", der ihn um Pippa plagt, will er loswerden, koste es, was es wolle; denn er hat ihn als unpraktisch erkannt, er verdirbt ihm Appetit und Schlaf. Zu Pippa zieht ihn in erster Linie der Reiz des unberührten, eben zur Jungfrau erblühenden Kindes, der Sinnenkitzel, dessen Befriedigung so vielen „Praktikern" als das einzig berechtigte Lebensziel erscheint. Aber man darf dem Glashüttendirektor auch nicht Unrecht tun. Er ist offenbar nicht nur der kaufmännische, sondern auch der künstlerische Leiter seiner Glashütte und besitzt für den Schönheitszauber seiner Erzeugnisse Gefühl und volles Verständnis. Und dieser sozusagen ästhetische Einschlag in seinem Wesen bestimmt sein Verhältnis zu Pippa mit. Wie der alte Huhn sieht er in seinen Träumen Pippa ebenfalls aus dem Glasofen hervorgehen, aber nicht als Fünkchen, sondern als edelgeformtes Zierglas, als „schlanke Winde". Allein das Unpraktische dieser Träumereien ist ihm peinlich. „Ein alter Esel von Hüttendirektor, der, statt zu rechnen, Träume hat", sagt er von sich selbst. Als er erkannt hat, daß sich sein Ideal nicht so leicht, wie gehofft, verwirklichen läßt, da wirft er es von sich, statt im weiteren Streben nach ihm sein Glück zu suchen. „Es hat geholfen! ich bin kuriert! — Juhu! Jockele schließe den Abgrund auf!"

Und wieder talwärts eilt er auf seinen Schneeschuhen, froh von dem unpraktischen Höhenfluge ins Reich der Ideale mit einem blauen Auge davonzukommen. Der rein praktische, materialistisch gesinnte Mensch und sein Verhältnis zum Ideal in typischster Gestaltung!

Wie anders Michel Hellriegel, der wandernde Glasmachergeselle, der „was ganz Besonderes erlernen" möchte, der Phantasiemensch, der Träumer, der Künstler! Im Gegensatz zu Huhn der bewußte Künstler, der einen ganz bestimmten Zukunftstraum hat, der die Bilder seiner Sehnsucht genau kennt bis in alle Einzelheiten hinein. Für ihn verkörpert Pippa das Schönheitsideal, von dem er niemals lassen kann. Sie ist ihm die Melodie seiner Okarina, die Begleiterin ins Schönheitsland, die ihn mit anmutigem Tanze umgaukelnd leitet. Wie dem großen Künstler von Zeit zu Zeit die Verwirklichung seines Ideals in einem Werke glückt, das dann vor ihm steht schlackenlos „wie aus dem Nichts entsprungen", der bewundernden Menschheit Ewigkeitswerte offenbarend, so gewinnt Michel Pippa zu beglückendem Besitze. Wie aber für den rastlos schaffenden Künstler kein Werk — selbst das vollkommenste nicht — jemals einen Ruhe- oder gar Endpunkt bedeutet, wie er immer wieder nach neuen Verwirklichungen seines Ideales aus innerstem und unentrinnbarem Zwange streben muß, so entschwebt auch dem Künstler Michel Pippa wieder, ihn im Tanze zu neuem Ringen um ihren Besitz lockend. Und Michel, der vorher im Gegensatze zu dem praktischen Glashüttendirektor mit dem ästhetischen Einschlag trotz seines Künstlertums manche praktische Anwandlung hatte — möchte er doch sogar nach seiner Märchenstadt „auf praktische Weise" reisen — er wird durch das neue Entschweben Pippas blind für das praktische, dadurch aber um so sehender für das ideale Leben. „Juchhe! ich singe das Blindenlied!... das Lied von den blinden Leuten, die die große goldene Treppe nicht sehen!" Erst jetzt ist er ganz, ist er nur Künstler geworden. — Gerhart Hauptmann hat die klare Durchführung seiner Menschheitsidee von dem beglückenden, wenn auch immer erfolglosen Streben nach dem Ideale dadurch etwas enger, als im idealistischen Drama sonst üblich, bezirkt, daß er in Michel statt den Künstler überhaupt den deutschen Künstler gestaltet hat, und zwar den deutschen Künstler aus der sozusagen deutschesten Kunstepoche, den romantischen Künstler. Wenn im Hinblick auf das, was E. T. A. Hoffmann „als die Liebe des Künstlers ständig vorschwebte", gesagt wird: „Der Künstler möge nicht glauben, daß das Objekt seiner Sehnsucht tatsächlich auf Erden wandle. Sein Reich ist nicht von dieser Welt. Was ihm als Geliebte entgegentritt, ist nur ein verirrter Strahl des höchsten Glanzes, dem er zustrebt; eine Schimäre, der er ewig nachjagen muß, ohne sie je einzuholen; eine Sehnsucht, die durch den Besitz zwar getötet, aber nie befriedigt werden kann"[52]), so treffen diese Worte auch den Kern von Michels Verhältnis zu Pippa und beweisen, wie tief Hauptmann das Wesen des romantischen Künstlers erfaßt, wie zwingend er es gestaltet hat. Und aus dieser Gestaltung erklären sich denn auch manche Züge Michel Hellriegels, die nicht unbedingt zur Idee des Ganzen gehören, ja manchmal scheinbar etwas von ihr abführen: sein barocker Humor, seine Selbstironie, seine philosophischen Anwandlungen und anderes mehr. Sobald man aber diese Beziehungen klar erkannt hat, hemmen sie das Vordringen zum Sinne auch dieser Gestalt und ihres Schicksals nicht mehr.

„Ein milder, weiser Greis", „der Abgeklärte, der mit den Reizen des Lebens abgeschlossen hat", „der abgeklärt auf Dinge und Menschen herabsieht", „der Weise

der die Tiefen der Erde kennt und die Tiefen der Menschen erkennt". So kennzeichnete Hauptmann in seinen erläuternden Ausführungen selbst die „mythische Persönlichkeit" Wann. Neben den naiven Menschen (Huhn), den Praktiker (Glashüttendirektor) und den Künstler (Michel Hellriegel) tritt der erkennende Mensch, der Wahrheitsucher, der Wissenschaftler. Als ein Gelehrtenheim, fast wie das Fausts anmutend, wird uns seine Baude geschildert. Dem Direktor hält er eine erkenntnistheoretische Vorlesung, die keineswegs überflüssig ist, wie einige Beurteiler meinen, sondern Wesentlichstes zu seiner Kennzeichnung beiträgt. Alle Personen: Huhn, den Direktor und Michel durchschaut er mit gütigem Verstehen. Und doch ist all seiner Weisheit letzter Schluß, ein „ignoramus, ignorabimus", Verzicht, Entsagung, wie bei jedem wirklich Weisen. So erklärt sich auch sein Verhältnis zu Pippa. Sie ist ihm „ein Fünkchen" aus den „Paradiesen des Lichts", eine Verkörperung seines Erkenntnis-, seines Wahrheitsideales. Einen kurzen Augenblick lockt ihn dieses Fünkchen, noch einmal in kühner Gedankenfahrt die Lösung der letzten Welträtsel, die Aufstellung eines Systems schlechthinniger Erkenntnisse, die Verwirklichung seines Wahrheitsideals zu suchen. Aber sogleich besinnt er sich wieder, daß er dieses Ziel doch nie erstreiten kann:

„Solang noch Bild, nicht Wesen meine Seele ist,
nicht klares, unsichtbares Element allein."

Was dem Künstler gelingen kann, in einem Werke mit kühnem Griff sein Ideal zu verwirklichen, dem Wissenschaftler ist es für immer versagt. Er kann nicht, wie so viele geglaubt haben, in dem gewaltigen Bau eines philosophischen Systems sein Ideal in die Wirklichkeit herabzwingen. Die Unabgeschlossenheit seines Systems ist geradezu das Kennzeichen für seinen Erkenntniswert, die Feststellung jener unendlichen Aufgabe, deren Lösung der Forscher sich nur Schritt für Schritt — die „Schnecke Wissenschaft" ist ja so langsam, und es gehört unendliche Geduld und Entsagungskraft dazu, mit ihr zu reisen — asymptotisch annähern, die er aber niemals erreichen kann. Wenn er aber auch auf die Erkenntnis geduldig warten muß wie auf sein „seliges Ende, auf den neuen Anfang und Eintritt in eine musikalisch-kosmische Brüderschaft", so kann er doch Freude haben an allem, was ihm sein Warten bringt. Und kann er mit diesen einzelnen Erkenntnissen der Menschheit, seinen Mitmenschen nützen, indem er sich „darauf beschränkt, den Strauchelnden auf die Beine zu helfen und den Verwundeten die Dornen aus den Fersen zu ziehen"[53]), dann wird diese Freude sogar zu einem stillen Glück. Allerdings: die Entsagung bleibt, und jede Entsagung ist schmerzlich, mag man sich's eingestehen oder nicht. Wann gesteht sich's ein, „mit schmerzlicher Entsagung im Ton" spricht er die Schlußworte:

„Fahre hin, fahre hin, kleines Gondelschiffchen!"

Das Ideal ist in Pippa, einer weiblichen Gestalt, verkörpert. Es sind vier Männer, die um ihren Besitz ringen. Das Streben nach der Verwirklichung des Ideals wird also versinnlicht, zur Anschauung gebracht durch das Mann-Weib-Verhältnis, das Geschlechtsproblem. Diese Feststellung ist nötig, um der Gestalt Pippas gerecht werden und viele Einzelzüge verstehen zu können, die die Grundidee des Dramas umkleiden, ja verhüllen.

Ellen Key sagt einmal: „Der Mann kann nur lieben, die Frau hingegen ist die Liebe selbst".[54]) Dies „die Liebe selbst sein", das vollständige, restlose Aufgehen in der

Liebe wird von ihr auch noch an anderen Stellen, wir können geradezu sagen, als die weibliche Eigenschaft schlechthin bezeichnet. Gerhart Hauptmann hat nun die Pippa des zweiten Teiles offensichtlich nur mit dieser Eigenschaft ausgestattet und sie damit zu einer nahen Verwandten Rautendeleins und zu einem ausgesprochenen Typ gemacht. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, ja die Berechtigung, Pippa noch wesentlich einseitiger auszudeuten, als das bisher Hauptmanns eigenem Hinweise gemäß geschehen ist, in ihr nicht nur das Ideal schlechthin, sondern geradezu das Frauenideal des Mannes zu sehen. Es gewinnen dadurch auch die vier nach ihrem Besitze strebenden Gestalten eine neue, bestimmtere Bedeutung. Huhn und Wann werden zu ausgesprochenen Gegensätzen, der Glashüttendirektor und Michel Hellriegel stehen zwischen ihnen. Huhn, „der noch tierische Mensch", der „keinen Gegensatz zwischen Sinnen und Geist empfindet", der daher bedenkenlos seinen natürlichen Trieben folgt, stellt sich nun dar als die Verkörperung der rein sinnlichen Liebe, und sein sinnliches Begehren nach Pippa wird, gemäß der starken Symbolik, in die die Gestalt Huhns getaucht ist, symbolisiert durch seine leidenschaftliche Gier, mit Pippa zu tanzen. Ist doch der Tanz mit Recht als „Symbol der Wollust" bezeichnet worden. Wann dagegen ist der „geistige Mensch", der „den Dualismus" zwischen Sinnlichem und Geistigem", „den er empfindet, durch die Unterdrückung der Sinnlichkeit aufheben will", also die Verkörperung der rein geistigen Liebe. Im Glashüttendirektor und in Michel Hellriegel sind sinnliche und geistige Liebe gemischt, allerdings zu ungleichen Teilen, bei diesem überwiegt die geistige, bei jenem die sinnliche Liebe. Allen vieren aber ist der endgültige Besitz Pippa, die volle Verwirklichung ihres Liebesideals versagt. Denn sie sind noch nicht Menschen der neuen Sittlichkeit, von der wiederum Ellen Key[55]) sagt: „Die neue Sittlichkeit stellt das Geistige und Körperliche einander nicht feindlich gegenüber, aber nennt auch nicht jede Äußerung der Natur göttlich. Sie sieht das Sinnliche und das Seelische als die beiden Formen des Göttlichen und sieht das Göttliche sich in dem Maße offenbaren, in dem das Körperliche und das Geistige einander durchdrungen haben. Während der tierische Mensch keinen Gegensatz zwischen Sinnen und Geist empfindet, während der geistige Mensch, den Dualismus, den er empfindet, durch die Unterdrückung der Sinnlichkeit aufheben will, ist es das Ziel der neuen Sittlichkeit, den Gegensatz aufzuheben. Dies geschieht auf erotischem Gebiete nur durch die echte Liebe. Und durch das Fehlen oder die Erfahrung dieser Einheit kann jeder selbst den Wert und die Berechtigung seiner Liebe erkennen."

Die vier nach Pippa strebenden Männer erfahren, erleben diese Einheit nicht, keiner von ihnen kann deshalb Pippa endgültig gewinnen. Und damit wird nunmehr auch die sinnbildliche Bedeutung von Pippas Tod offenbar. Der Glashüttendirektor und Wann verzichten zwar auf ihren Besitz, jener mit der Leichtherzigkeit des materialistischen Genußmenschen, der sich durch andere Genüsse schadlos halten wird, dieser in wehmutsvollem Entsagen, das die stolzschmerzliche Folgerung aus unbestechlich klarer Selbstschau und tiefster Weisheit ist. Huhn dagegen und Michel Hellriegel, das Naturkind und der Künstler, beide mit der unendlichen Sehnsucht im Herzen, lassen nicht ab von ihrem Streben nach dem köstlichen Kleinod. Die rastlose Unendlichkeit ihres Strebens aber kann am Ende des Dramas nicht anders zu erlebbarer Anschaulichkeit gebracht werden, als dadurch, daß ihnen Pippa entschwebt in das unendliche

Jenseits. So ist Pippas Tod ein schmerzloses Hinübergleiten in jene andere Welt, untragisch: denn erst im Tode verwirklicht sich ihre tiefeigentliche Wesenheit, ist sie doch, wie Wann schon früher richtig erkennt, „aus dem Märchen und will wieder hinein".

Dem alten Huhn, der kurz nach ihr das Bereich schlackenloser Wesenhaftigkeit betritt, wird sie auch dort das Ziel weiteren Strebens bleiben, er nimmt bewußt und willentlich seine Sehnsucht mit hinüber, wie er es ja ist, der Pippas Tod verursacht. Denn nicht geht er durch den Tod ein in die Vollendung, sondern zu dem Anfang einer neuen Entwicklung, durch die er erst Mensch werden soll in des Wortes höchster Bedeutung. Auch diese Zusammenhänge erkennt Wann klar, wenn er sagt: „Sie (Pippa) ist bereits wiederum weit von uns auf ihrer eigenen Wanderschaft! Und er, der alte, ungeschlachte, rastlose Riese wiederum hinter ihr drein." Eine Auffassung, die an die Worte erinnert, die in der Schlußszene des Faust die Mater gloriosa an Gretchen richtet: „Komm, hebe dich zu höhern Sphären, — Wenn er dich ahnet, folgt er nach."

Eine Bedeutung von etwas anderer Tönung eignet dem Tode Pippas für Michel Hellriegel. Zwar versinnlicht er auch in Beziehung auf Michel die Unendlichkeit seiner Sehnsucht und seines Strebens, aber sein Sinn ist mit dieser Auslegung nicht erschöpft. Michel, der Künstler, besitzt in seiner Phantasiewelt ebenso wie Wann in seiner philosophischen Erkenntnis unverlierbar ein Bild der idealen Welt, der Pippa ihrem Wesen und nunmehr auch ihrer Seinsart nach angehört. So weist sich einerseits durch Pippas Tod Michels Ideal aus als echt und rein, anderseits gewinnen erst von dieser Erklärung her Wanns Worte ihren tieferen Sinn: „ich vermähle dich mit dem Schatten! Der mit Schatten Vermählte vermählt dich mit ihm!" Und wie kennzeichnend für den Künstler, der seine Phantasiewelt im Gegensatz zum Wissenschaftler für die wahre Wirklichkeit hält und halten muß, wird nun Michels halbspöttische Antwort: „Nicht übel, Pippa, du bist ein Schatten!"

Ist damit der Tod Pippas in dem Ideengehalte des zweiten Teiles unseres Glashüttenmärchens tief innerlich begründet, damit zugleich die Berechtigung der Überzeugung von der idealistischen Kunstart dieses zweiten Teiles seinerseits weiter erhärtend, so hat doch dem Dichter berechtigterweise diese reine ideelle, man könnte vielleicht auch sagen: teleologische Begründung nicht genügt. Eine mehr sinnfällige, Pippas Tod in die Kausalreihe des Märchengeschehens klar eingliedernde erschien ihm vielmehr noch nötig. Da eine Mordtat mit irgendeiner wirklichen Waffe, wie sie am Ende des realistischen ersten Aktes Pippas Vater den Tod bringt, die ganz im Bezirke der reinen Idee spielenden Vorgänge des letzten Aktes realistisch und stilwidrig durchbrochen hätte, griff Hauptmann auf ein uraltes Märchenmotiv zurück, das uns schon bei den Griechen in der Sage von der kalydonischen Jagd begegnet. Wie das Leben des Meleager nach dem Spruche der Moiren an ein im Kamin liegendes Holzscheit gebunden ist und er sterben muß, als seine Mutter Althaia im ersten Schmerze über die Ermordung ihrer Brüder durch den Sohn dieses Holzscheit verbrennen läßt, so ist das Leben Pippas gebunden an das magische Zierglas, aus dessen Rand sie Michel den Zauberwind zur Fahrt in seine Märchenstadt erregt. Gewiß wird es möglich sein, auch in diesem Motive einen besonderen, tieferen Sinn zu finden, wie ja überhaupt alles wahre Märchengeschehen in vielfarbigem Glanze schimmert, aber in erster Linie ist es doch ein Mittel dramatischer Ökonomie, um den Tod Pippas auch kausal zu begründen. —

Kehren wir daher, ohne bei einer weiteren Ausdeutung zu verweilen, zu dem Gedanken zurück, von dem aus sich die Betrachtung von Pippas Tod wie von selbst aufdrängte, nämlich daß keiner der vier nach Pippas Besitz strebenden Männer die Verwirklichung seines Frauen-, seines Liebesideals erreichen kann, weil sie alle die Einheit von geistiger und sinnlicher Liebe nicht erleben, so sehen wir, wie der Idealismus des zweiten Teiles von Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen einen engeren und einen weiteren Horizont hat. Vor die allgemeine Grundidee von dem beglückenden, wenn auch letzten Endes seiner Natur nach immer unendlichen Streben nach dem Ideal ist eine nicht mehr so allgemeine Versinnlichungsidee[56]) gestellt, die als eine Besonderung der Grundidee diese schon zugeschnitten zeigt auf den einzelnen konkreten, zu ihrem Träger gewählten Stoff; und diese Versinnlichungsidee ist an diesem Stoffe durchgeführt in typisierender Gestaltung. Aber immer bleiben Durchblicke offen in die bedeutsamere Ferne.

Und noch ein Drittes kommt, die Grundidee verschleiernd, ja zeitweilig verdunkelnd, aber reizvoll dazu: Die Idee des zweiten Teiles mit ihrem Typisieren erwächst aus der Realität des ersten mit ihrem Charakterisieren, und diese hinwiederum sendet Ausläufer und Nachwirkungen in das Herrschaftsbereich jener. Diese Verschlingungen gilt es jetzt aufzuzeigen und zu begründen.

Drei Gestalten gehören dem ganzen Stücke von Anfang bis zu Ende an: Huhn, Michel Hellriegel und Pippa. Von den beiden ersten bezeugt Schlenther[57]), daß der Dichter mit ihnen an Personen anknüpft, die ihm in der Wirklichkeit begegnet waren. Beide sind daher im ersten Teile der Dichtung zunächst realistisch-charakterisierend angelegt. Huhn lernen wir bei seinem ersten Auftreten durch die Bemerkungen der Waldarbeiter als einen alten, mit riesiger Kraft ausgestatteten Glasbläser kennen, der nach dem wirtschaftlichen Zusammenbruch der alten Glashütte im Rotwassergrunde sich nicht entschließen kann, in der Sophienau des Direktors Arbeit zu suchen, da ihm diese zu sehr „ei dr großen Welt" liegt. So wird er uns zugleich als Eigenbrötler und Einsiedler vorgestellt, der mit keinem Menschen reden mag, zu Hause aber eine alte Dohle hat, mit der er den ganzen Tag schwatzt. Den heißesten Grog stürzt er auf einen Zug hinunter, und man sagt ihm nach, daß er für ein Quart Schnaps auch glühende Kohlen und Glasscherben verschlingt, so ausgepicht ist seine Kehle. Die wenigen Worte, die er im ersten Akte spricht, und sein ganzes Gebaren in der Schenke bestätigen dieses Bild vollauf und charakterisieren ihn trefflich. Und wenn auch sein Tanz mit Pippa und ihre Entführung, wie oben erwähnt, von der Idee des zweiten Teiles aus schon sinnbildliche Bedeutung besitzen, sie lassen sich zunächst noch ganz realistisch auffassen und erklären. Dasselbe gilt von den Szenen des zweiten Aktes, die Huhn gehören. Seine Bemühungen um Pippa, sein fast zaghaftes Verhalten ihr gegenüber, nachdem er sie erst einmal in seiner Hütte hat, sind auch realistischer Deutung zugänglich, und man braucht noch nicht an die Grundidee des zweiten Teiles zu denken, um sie zu verstehen: Ein alternder Mann, der früh Frau und Kinder verloren und nun nach langer Einsamkeit an ein junges Mädel sein Herz gehängt hat, von dem er nichts verlangt, als daß es seine Einsamkeit teile. Aber gegen Ende des zweiten Aktes wächst er dann über sein reales Dasein hinaus, und zwar zuerst in den Augen Michel Hellriegels, des Phantasiebegabten: „Ja! das scheint ja ein furchtbarer Waldgott zu sein! — den Bart und die Wimpern voller Eiszapfen, die Hände gespreizt emporgestreckt: so steht er

da und rührt sich nicht! die geschlossenen Augen nach Osten gerichtet!" Und erst ganz am Schlusse, als Huhns Ruf: „Jumalai!", der Michel wie „eine Verkündigung" klingt und den er als „Freude für alle" deutet, auch ans Ohr des Zuschauers dringt, wird dieser zum ersten Male selbst unmittelbar und objektiv von der idealistischen Welt berührt, die sich dann im zweiten Teile entfaltet.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Entwicklung von Hellriegels Gestalt: als wandernder Glasmachergeselle, der „was ganz Besonderes lernen" und deshalb „in die Welt" will, tritt er müde und zerfroren in die Schenke, um ein Nachtquartier zu bitten. Wenn er auch in dieser Runde der Gebirgler sogleich als etwas Eigenartiges empfunden wird, ein Waldarbeiter findet die durchaus realistische Erklärung dafür, indem er sagt: „Der iis noch keine drei Tage vo Muttern weg!" In den Worten und dem ganzen Verhalten Hellriegels im ersten Akte ist jedenfalls noch nichts zu merken, das ihn schon jetzt als den Träger einer Idee oder gar als eine symbolische Gestalt auswiese. Im zweiten Akte allerdings kommt das Phantastische seines Wesens, das die anfangs allseitig und individuell charakterisierte Gestalt allmählich immer deutlicher zum Typ werden läßt, schon mehr zum Ausdruck. Aber es bleibt hier zunächst — wie ebenfalls schon angedeutet — noch im Subjektiven stecken, wird noch in den Hintergrund gedrängt durch seine eigenen Zweifel, ob er nicht doch „übergeschnappt", bei ihm nicht doch „eine Schraube locker" sei. So wird der Rahmen realistisch-charakterisierender Kunst auch hier noch keineswegs gesprengt. Die eigentliche Liebesszene steht sogar noch ganz auf dem Boden der Wirklichkeit und wird wegen ihrer Natürlichkeit, Schlichtheit und Einheitlichkeit von fast allen Beurteilern mit Recht gerühmt. Mit dem Lichte auf Michels Fingerspitzen dagegen beginnt, während zugleich die Musik anhebt, die nach dem Ende des zweiten Aktes „den mächtigen Aufgang der Wintersonne schildert", die Erhebung in das Bereich der Idee, ausgedrückt durch die mit feinem Übergang aus dem Charakterisieren ins Typisieren hinübergleitende Sprache.

Bei der Zeichnung Pippas ist Hauptmann im ersten Teile ganz besonders vorsichtig zu Werke gegangen und hat von ihr alles fernzuhalten gewußt, was irgendwie für ihre spätere Verwertung im Dienste der Idee des zweiten Teiles störend sein könnte. Zwar wird auch sie als Tochter des Glastechnikers Tagliazoni, als „kleenes italjensches Madel", wie ein Waldarbeiter sagt, zunächst streng in die Wirklichkeit der ersten beiden Akte einbezogen, auch entsprechen die meisten ihrer Äußerungen in Worten und Benehmen durchaus ihrem realen Wesen als dem eines bald scheuen, bald übermütigen Kindes, dessen Angstanfälle in den ersten Szenen des zweiten Aktes noch ganz charakterisierend gestaltet sind. Aber sie wirkt zwischen all den scharf und farbig wiedergegebenen Personen des ersten Aktes doch von vornherein etwas blaß und noch viel besonderer und eigenartiger als Michel. Die realistische Begründung für diese Fremdheit, die mit ihrer Abstammung „Pieve di Cadore", von „jenseits der großen Wasserscheide" gegeben wird, reicht allerdings zunächst hin, den Verstand des Lesers und Zuschauers zu befriedigen und die Einheit der realistischen Grundstimmung vor unkünstlerischer Störung zu bewahren. Das ahndevolle Gefühl jedoch, das den Zuschauer sogleich beim ersten Erscheinen Pippas überkommt, wird durch sie — sicherlich ganz der dichterischen Absicht gemäß — nicht beeinträchtigt, es erfährt vielmehr bereits noch im ersten Akte durch Pippas Tanz mit dem alten Huhn eine wesentliche Steige-

rung. Dieser Tanz ist, so realistisch er vorbereitet und begründet wird und so wenig er infolgedessen aus dem Wirklichkeitsrahmen herausfällt, doch schon ganz idealistisch, ja symbolisch gemeint, wie nicht nur aus den obigen Ausführungen, sondern unmittelbar aus den Bühnenanweisungen des Dichters hervorgeht. Auch Pippas Blicke auf den Direktor, Hellriegel und Huhn sind in dieser Beziehung außerordentlich beredt. Im zweiten Akte schließlich läuft die Entwicklung der Gestalten Michels und Pippas durchaus parallel, wenn sich das bei Pippa auch mehr in stummem Spiel als in Worten ausdrückt.

Der Dichter hat allerdings — wohl mit vollem Rechte — geglaubt, die Pippa des zweiten Teiles, um sie ganz zu der fast wesenlosen Verkörperung des Ideals werden zu lassen, als die er sie dort für die Gestaltung seiner Idee braucht, von der des ersten Teiles besonders merkbar abrücken und sie selbst von den geringen realistischen Belastungen gänzlich befreien zu müssen, die nötig waren, um sie in die Wirklichkeitswelt dieses ersten Teiles einzubeziehen. Er läßt sie deshalb, was aus ihren verneinenden Antworten auf die Fragen des Glashüttendirektors im dritten Akte klar hervorgeht, ihre ganze Vergangenheit vor ihrer Vereinigung mit Michel vergessen. Aber auch dadurch wird die Stetigkeit von Pippas Entwicklung nicht durchbrochen; vollzieht sich doch die für sie entscheidende Wendung ihres Seins durch ihr Zusammentreffen mit Michel eben im Wirklichkeitsgeschehen der ersten beiden Akte, die dadurch ihre fernere Bedeutung und die Möglichkeit ihrer späteren idealistisch-typisierenden Ausgestaltung untergründen.

Ist somit der typisierende Idealismus des zweiten Teiles tief im charakterisierenden Realismus des ersten verankert, so wird der Übergang von diesem zu jenem weiterhin dadurch zu einem ganz allmählichen, daß die Wirklichkeit und ihr Darstellungsstil auch noch weit in den zweiten Teil hinein nachklingen. Während Wann, von vornherein vom Dichter als „mythische Persönlichkeit" bezeichnet, gemäß seiner rein idealistischen Erfassung und seiner durchgehend typisierenden Ausprägung nur dem zweiten Teile der Dichtung angehört, ragt der Glashüttendirektor, dessen volle Zugehörigkeit zum ersten Teile der Wanns zum zweiten völlig entspricht, nicht nur in diesen zweiten Teil hinein, sondern wird auch für die Aufzeigung der Grundidee dieses zweiten Teiles ausgewertet, eine Verknüpfung, wie man sie sich inniger kaum denken kann. Auch bleibt Hauptmann weiterhin der bisherigen Zeichnung dieser Gestalt, was Kunstart und Stil anlangt, unbeirrt treu und schafft mit dem Auftreten des Direktors zu Beginn des dritten Aktes, abgesehen von der idealistischen Umgebung, wie sie die Baude Wanns auf ihrer symbolischen Kammhöhe darstellt, eine Szene, die unzweifelhaft als realistisch und charakterisierend zu bezeichnen ist. Die Stummheit des Dieners Jonathan ist ein feines Mittel, sie mit den folgenden Szenen zu verbinden, die immer mehr idealistisch-typisierend werden. Die nächsten sind allerdings durch die Anwesenheit des Direktors noch dicht mit realistisch-charakterisierenden Zügen durchwirkt. Und doch gelingt es dem Dichter, gerade durch die Mitwirkung seiner idealistischsten und typischsten Gestalt, des alten Wann, in ihnen den Direktor allmählich in den Bezirk seiner Idee emporzuheben. Aber er verhüllt das, um in diese Gestalt keinen Bruch hineinkommen zu lassen, durch ihre rein charakterisierende Sprache und durch das immer erneute Anknüpfen an die realen Vorgänge des ersten Teiles, die allerdings in der Betrachtung durch das Fernrohr des alten Wann eine immer idealistischere Färbung gewinnen.

Auch durch die Gestalten Michels und Huhns dringen Züge realistisch-charakterisierender Kunst in den zweiten Teil der Dichtung ein. Bei Michel in dem, was oben seine praktischen Anwandlungen genannt wurde, bei Huhn in der Mundart, die er spricht. Aber das sind nur letzte Spuren, Äußerlichkeiten, die die rein typische Wesensart und idealistische Bedeutung dieser beiden Gestalten noch leicht verschleiern. Schon bei der Zauberfahrt Michels und noch stärker am Ende des dritten Aktes offenbart sich der typisierende Idealismus des zweiten Teiles unverhüllt auch in der Sprache, die sich zu wundervollen Bildern und Versen von hohem dichterischen Schwung erhebt. Verzichtet zwar der vierte Akt wieder auf den Schmuck der rhythmisch bewegten Rede, so hält er sich doch in den Worten Wanns, Pippas und — trotz der Mundart — selbst Huhns auf der einmal erreichten Höhe des Typisierens, und auch Michels Sprache läutert sich immer mehr, so daß sie gegen das Ende zu der Wanns völlig ebenbürtig wird.

Noch eine weitere Verklammerung beider Teile der Dichtung darf schließlich nicht unerwähnt bleiben. Offenbar mit voller künstlerischer Absicht hat Hauptmann im vierten Akte eine Reihe von Motiven des ersten Aktes wieder aufgenommen. Im ersten Akte erzählen die Waldarbeiter vom alten Huhn: „'s heeßt, a kummt bei dr Nacht und geistert alleene drieba rim. Do macht a sich Feuer im kahla Glasufa und stellt sich vor sei ahles Ufaloch und bläst großmächtige Glaskugeln uf." „A will's ni glooben, daß hier im Rotwassergrund keene Arbeit mehr is", so wird dort dieses merkwürdige Verhalten realistisch begründet. Im vierten Akte dagegen gibt Huhn mit eigenen Worten eine andere Erklärung dafür, die diese realistischen Vorgänge in den Dienst der Idee des zweiten Teiles stellt, indem sie sie symbolisch ausdeutet. — Der Tanz Pippas und Huhns im ersten Akte wird in dem Augenblicke abgebrochen, als es scheint, Pippa könne „dem Unhold nicht mehr entgehen". Pippas Tanz im vierten Akte mutet fast als eine Fortsetzung dieses ersten Tanzes an, allerdings unter Übertragung des Körperlichen in das mehr Geistige. — Anknüpfend an das Spottwort des Direktors aus dem ersten Akte: „Etwa klares Wasser mit bloßen Händen zu Kugeln ballen?" hofft Michel am Ende des vierten ernstlich: „Und dort werde ich Wasser zu Kugeln ballen!" — So spinnen sich gar viele Fäden herüber und hinüber zwischen dem ersten und dem zweiten Teile der Dichtung, zwischen Realität und Idee.

Und doch stimmen die meisten bisherigen Beurteiler darin überein, daß Hauptmann die restlose Vermählung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus auch in dem Glashüttenmärchen 'Und Pippa tanzt' nicht gelungen sei, daß die Zweiheit der Kunstart und des Stiles zum mindesten im zweiten Teile von vielen peinlich empfunden werde und einen ungetrübten Kunstgenuß nicht aufkommen lasse. Diese Erscheinung kann, von so vielen für Kunst Empfänglichen bezeugt, auch von dem nicht einfach geleugnet werden, der sie an sich selbst nicht wahrgenommen hat, aber sie ist viel tiefer zu begründen, als dies bisher geschehen ist.

Da darf zunächst nicht verkannt werden, daß die Schuld gewiß zu einem nicht geringen Teile beim Leser oder Zuschauer liegt. Er ist — vielleicht infolge der Vorherrschaft des charakterisierenden Realismus auf dem Theater der letzten Jahrzehnte — in den weitaus meisten Fällen nicht gewillt und wohl auch nicht geübt, sich der Führung des Dichters vorbehaltlos und unbefangen anzuvertrauen. Der charakterisierende Realismus des ersten Teiles geht den meisten durchaus hemmungslos ein, und in ihm ist ja auch die Kunst Hauptmanns, worauf schon hingewiesen wurde, ganz besonders

groß. Aber der Übergang zum typisierenden Idealismus des zweiten Teiles wird ihnen zu schwer, so sorgfältig er auch vom Dichter vorbereitet ist und so allmählich er vollzogen wird. Und haben sich diese Leser und Zuschauer endlich an die dünnere Luft gewöhnt, die im Bezirke der reinen Idee weht, so werden sie, vor allem durch die Realismen in den Worten Hellriegels, nur zu leicht aus ihrem Märchentraume geweckt und in die Wirklichkeit des ersten Teiles zurückgerufen, zumal Hauptmann als idealistisch-typisierender Künstler nicht immer so stark und klar wirkt wie als realistisch-charakterisierender. Zudem ist der Wandlungsfähigkeit des Dichters die der meisten Zuschauer naturgemäß unterlegen, ohne daß ihnen daraus ein Vorwurf gemacht werden kann. Tritt man allerdings an die Lektüre oder Aufführung des Dramas von dem Standpunkte aus heran, der die ganze vorliegende Untersuchung bestimmt hat, nämlich, daß das Werk eben der Versuch einer möglichst innigen Verbindung zweier Kunst- und Stilarten ist, so klärt sich von vornherein vieles, und durch die Vertrautheit mit der letzten künstlerischen Absicht des Dichters wird der Genuß, den die Dichtung gewährt, ebenso geläutert und gehoben, wie dies bei einem Werke der reinen Musik durch den Einblick in seinen kompositorischen Aufbau geschieht.

Bleibt für manchen auch dann noch ein letzter Rest ästhetischen Unbefriedigtseins, so läßt sich seine Ursache auf Grund unserer Untersuchung leicht aufzeigen. Hauptmanns Glashüttenmärchen stellt, wovon unsere Betrachtung ausging, eine Zusammenfügung zweier früher unternommener Versuche der Zusammenfügung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus dar. Eine bloße Zusammenfügung, und mag die Verschlingung noch so eng sein, ist aber noch keine Synthese, durch die These und Antithese im Hegelschen Sinne des Wortes „aufgehoben", d. h. bewahrt, vernichtet und emporgehoben werden. In der bloßen Zusammenfügung wird zu viel bewahrt, zu wenig vernichtet, und deshalb bleibt das Emporheben aus, das gerade das eigentliche Wesen der Synthese ausmacht. Aus diesem Grunde bedeutet gewiß auch 'Und Pippa tanzt' noch nicht die endgültige Überwindung des typisierenden Idealismus, des charakterisierenden Realismus und ihres Gegensatzes, den der Dichter offenbar anstrebt. Der in 'Hanneles Himmelfahrt', der 'Versunkenen Glocke' und dem Glashüttenmärchen eingeschlagene Weg der Zusammenfügung und Verschlingung beider Kunst- und Stilarten ist vielmehr entwicklungsgeschichtlich betrachtet gewißlich eine Sackgasse. Mit 'Und Pippa tanzt' scheint seine äußerste Möglichkeit erreicht, die von keinem kommenden Werke, das die gleichen Mittel anwendet, wird überboten werden können. Gerhart Hauptmann hat denn auch selbst in seinen übrigen Sucherdramen in grundsätzlich anderer, vielleicht darf man sagen: vertiefter Weise um die Begründung der neuen dramatischen Kunst gerungen und ihr damit tatsächlich zum mindesten den Weg bereitet, wie die weiteren Darlegungen zeigen sollen.

Drittes Kapitel.

Die Luſtſpiele.

Erſchien ſchon für die Zuſammenfaſſung der Dichtungen 'Hanneles Himmelfahrt', 'Die verſunkene Glocke' und 'Und Pippa tanzt' als Märchendramen von vornherein eine beſondere Begründung nötig, ſo iſt eine ſolche um ſo weniger zu umgehen, wenn man ſich anſchickt, zwei auf den erſten Blick äußerlich ſo völlig verſchiedene Werke wie das Scherzſpiel 'Schluck und Jau' und das Luſtſpiel 'Die Jungfern vom Biſchofsberg' in einem Kapitel unter der gemeinſamen Bezeichnung Luſtſpiele zu behandeln. Und zwar wird man ſich an dieſem Punkte einer ſchon in die Behandlung des eigentlichen Gegenſtandes fortgeſchrittenen Unterſuchung nicht mehr allein mit dem Nachweiſe einer mehr äußerlichen Zuſammengehörigkeit begnügen dürfen, vielmehr ſich bemühen müſſen, gleich anfangs wenigſtens zu den Prinzipien einer möglichen inneren Zuſammengehörigkeit beider Werke unter dem Geſichtswinkel des entwicklungsgeſchichtlichen Gedankens vorzudringen, der dieſer ganzen Unterſuchung ihre Richtung gibt.

Die deutſche Sprache macht einen feinen und wohl nur ihr eigenen Unterſchied zwiſchen Komödie und Luſtſpiel, obwohl beide, einander ebenbürtig, zweifellos in gleicher Weiſe dem Gebiete des hohen Dramas zugehören. Als Komödie bezeichnet man ein Drama der komiſchen Gattung vorwiegend dann, wenn es eine ſatiriſche Endabſicht oder zum mindeſten ſatiriſchen Einſchlag zeigt. Das will beſagen: Jede Komödie in dieſem beſonderen Sinne des Wortes hat die Eigenart, zu ſittlicher Stellungnahme aufzurufen, entweder die ganze ſich in ihr entfaltende Welt oder doch Teile von ihr — ſeien dieſe nun Perſonen oder menſchliche Eigenſchaften, Vorgänge oder Verhältniſſe — einer entſchieden abſprechenden ſittlichen Bewertung auszuſetzen. Zugegeben, daß der Stärkegrad dieſer abſprechenden Bewertung in den einzelnen Komödien durchaus verſchieden ſein kann, daß ſie ſich alſo keineswegs ſtets in ihren ausgeprägteſten Formen, denen der Entrüſtung, des Abſcheus, der Verachtung zu äußern braucht, ſondern ſehr wohl ſogar eine gewiſſe Beimiſchung verzeihenden, wenn auch kaum liebevollen Verſtehens verträgt, ſo iſt es doch der von dem Dichter ſelbſt in ſeinem Werke gegebene Anreiz zu dieſer ablehnenden ſittlichen Stellungnahme, der ſein komiſches Drama allererſt zur Komödie in dem beſonderen Sinne macht, den die deutſche Sprache dieſem Worte beigelegt hat; und ihr Begriff deckt ſich demnach nicht ohne weiteres, wie vielfach angenommen wird, mit dem des komiſchen Dramas überhaupt. Vielmehr tritt völlig gleichberechtigt neben die Komödie das Luſtſpiel. Bei ihm liegt der Nachdruck auf dem Begriff des Spieles. Es hat keine ſittlichen Haupt- oder Nebenabſichten, ſondern ſteht ſozuſagen ganz und ausſchließlich in dem reinen, ungetrübten Bereiche des Äſthetiſchen und zielt auf nichts anderes ab als auf Heiterkeit. Freilich gibt es auch für dieſe Heiterkeit verſchiedene Stufen von der tollen, ausgelaſſenen bis zur nachdenklichen, ja ſogar wehmütigen, und gerade infolge davon iſt vom Luſtſpiele das Problematiſche, Weltanſchauliche keineswegs

ausgeſchloſſen. Ja es findet in ihm ſogar einen beſonders günſtigen Boden. Denn die die Eigenart des Luſtſpieles bedingende Grundform des Komiſchen iſt nicht wie für die Komödie die Satire, ſondern der Humor; wahrer Humor aber wurzelt letzten Endes ſtets in einer gefeſtigten Weltanſchauung, die es erlaubt, auch mit den Schwächen und Gebrechen irdiſchen Seins überlegen und lächelnd zu ſpielen. Entſpringt die Komödie gemäß ihrer Eigenart immer — bewußt oder unbewußt — einer ſtärker oder ſchwächer ausgeprägten Kampfſtimmung des Dichters, ſo iſt ebenſo das Luſtſpiel ſtets das Erzeugnis heiterer Laune, womit aber ſelbſtverſtändlich nicht geſagt ſein ſoll, daß bei ſeinem Schaffen der Ernſt des künſtleriſchen Geſtaltungswillens fehlen dürfe.

Überblickt man die Reihe der der komiſchen Gattung angehörigen Dramen Gerhart Hauptmanns, ſo kann man feſtſtellen, daß dieſer Dichter für ſie die Bezeichnungen Komödie und Luſtſpiel ganz in dem Sinne anwendet, der eben dargelegt wurde. 'Kollege Crampton' und den 'Biberpelz' nennt er Komödien und die ihnen nahe-ſtehenden Werke 'Der rote Hahn', 'Die Ratten' und 'Peter Brauer' Tragikomödien. 'Schluck und Jau' und 'Die Jungfern vom Biſchofsberg' dagegen rückt er als die einzigen von den übrigen ausdrücklich ab als Spiele. Wahrſcheinlich aus dem Wunſche heraus, den Unterſchied der Untertitel recht deutlich zu machen, darauf hinzuweiſen, daß ihm nicht nur läſſiger Sprachgebrauch, ſondern bewußte Abſicht zum Grunde liegt, bezeichnete Hauptmann ſein Drama 'Schluck und Jau', das er am Ende des Prologes ausdrücklich als „einer unbeſorgten Laune Kind" ankündigt, urſprünglich als „Spiel zu Scherz und Schimpf". Es iſt ausgeſchloſſen, daß der Dichter, wie Adolf Bartels[58]) meint, die alte Bedeutung des Wortes Schimpf, das eben nichts anderes beſagt als Scherz, nicht gekannt habe. Vielmehr muß man annehmen, daß — abgeſehen von dem Reize des Stabreimes und der zum ganzen Stück trefflich paſſenden altertümlichen Form dieſes Untertitels — Hauptmann dieſe Häufung deshalb wählte, weil er die rein auf Erheiterung ausgehende Abſicht ſeines Werkes beſonders unterſtreichen und damit vor — leider doch nicht ausgebliebenen — Mißdeutungen von vornherein ſchützen wollte, ein Ziel, dem wohl auch der kleine Scherz auf dem urſprünglichen Titel „mit fünf Unterbrechungen" dienen ſollte. Später hat Hauptmann ſein Werk ſchlichter als Scherzſpiel bezeichnet, und bei den 'Jungfern vom Biſchofsberg' kehrte er zu der üblichen Bezeichnung Luſtſpiel zurück, wohl da er glaubte annehmen zu dürfen, daß die Unterſcheidung, die er zwiſchen Komödie und Luſtſpiel gemacht wiſſen will, nunmehr verſtanden ſei. Jedenfalls gehören beide Werke als einzige derſelben komiſchen Gattung zugehörige Dramen Hauptmanns auch ihrerſeits in dieſer Beziehung zuſammen.

Wie ſchon eingangs betont, genügt aber der Nachweis dieſer Zuſammengehörigkeit zur Rechtfertigung der Behandlung dieſer beiden Dramen in einem gemeinſamen Kapitel für die vorliegende Unterſuchung deshalb nicht, weil dieſe Zuſammengehörigkeit, in der gemeinſamen Zugehörigkeit zu derſelben Dichtungsgattung gründend vom Standpunkte des dieſe Unterſuchung beherrſchenden entwicklungsgeſchichtlichen Grundgedankens aus ſo lange ein nur Äußerliches und Zufälliges bleibt, als nicht gezeigt iſt, daß die Gattung des Luſtſpiels als ſolche der Löſung des Problems eine Syntheſe von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus in ihrer Eigenart begründete neue Möglichkeiten zu eröffnen verſpricht.

Die im vorigen Kapitel behandelten Märchendramen Gerhart Hauptmanns sind Kunstmärchen, von einem Dichter zum künstlerischen Genuß einer reifen Leser- und Zuschauerschaft gestaltet. Zwischen dem primitiven Märchen, von dem die Betrachtung des zweiten Kapitels ausging, und dem Kunstmärchen stehen als vermittelndes Zwischenglied die Märchen der Kulturvölker, wie sie für Deutschland von den Brüdern Grimm als Kinder- und Hausmärchen gesammelt worden sind. Neben der Zeitlosigkeit und der Mischung von Wirklichem und Überwirklichem, die sich unbeeinträchtigt durch alle drei Stufen der Märchenentwicklung vererbt haben und aus denen wohl zu erklären ist, daß die Vereinigung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus in der Form der Zusammenfügung und Verschlingung von Hauptmann zuerst im Märchendrama versucht wurde, weist Wilhelm Wundt[59]) als das dritte Kennzeichen des primitiven Märchens die „sittliche Charakterlosigkeit", die „moralische Indifferenz" des Märchenhelden nach. Begründet in der Tatsache, daß den Menschen der untersten Kulturstufe die Begriffe der sittlichen Bewertung noch nicht oder doch nur höchst unvollkommen aufgegangen waren und sie auch die göttlichen Wesen ihres Glaubens nur insofern als gut und böse betrachteten, als sie fördernd oder schädigend, aufbauend oder zerstörend ins Menschenleben eingriffen, ist dieses dritte Kennzeichen schon den Märchen der Kulturvölker allmählich und zum Teile verloren gegangen. Die sittlichen Anschauungen der nachfolgenden Zeitalter und der Völker, die eigene oder fremde Märchenüberlieferung pflegten, wirkten entscheidend auf die Entwicklung des Märchens ein, und diese Einwirkung ging so weit, daß schließlich die überwiegende Zahl dieser späteren Märchenstoffgestaltungen eine ganz ausgesprochene Moral aufweist. In den meisten von ihnen triumphiert am Schlusse die Tugend. Die Guten werden belohnt, die Bösen bestraft oder wenigstens beschämt und gebessert. Angesichts dieser Tatsache kann es nicht wundernehmen, daß das Kunstmärchen die Entwicklung gerade in dieser Richtung fortgesponnen hat. Ein Kunstmärchen, das den Anspruch erhebt, als vollgültige Dichtung bewertet zu werden, muß, weil der moderne Mensch nicht mehr naiv genug, sondern erfüllt von der Problematik des Lebens, der Fähigkeit ermangelt, sich rein phantastischem Geschehen künstlerisch genießend voll hinzugeben, stets Träger einer sittlichen Idee sein. Gerade Gerhart Hauptmanns Märchendramen sind treffliche Beispiele dafür. Nicht so sehr allerdings 'Hanneles Himmelfahrt', denn diese Dichtung ist ja, wie oben gezeigt, letzten Endes ein charakterisierend-realistisches Wirklichkeitsdrama, und der eingewobene Erlösungstraum, der es trotzdem für unsere Betrachtung an die Seite der beiden anderen, eigentlichen Märchendramen rückte, dient lediglich dazu, Hanneles Befähigung zu echter Tragik zu erweisen. Ganz anders verhält es sich aber bei der 'Versunkenen Glocke' und bei 'Und Pippa tanzt'. In der 'Versunkenen Glocke' ist die realistisch geschaute und charakterisierend gestaltete alte Wittichen durchaus nur ein Mittel, die Idee oder — wenn man so sagen will — Moral der Dichtung klar herauszuarbeiten, und im Glashüttenmärchen fällt, gerade weil seine ersten beiden Akte das Verfahren aus 'Hanneles Himmelfahrt' wieder aufnehmen, der Schwerpunkt des ganzen so sehr in den zweiten, idealistischen Teil der Dichtung, daß die Idee dieses zweiten Teiles zugleich die Beseelung auch des Stoffes des ersten Teiles zu leisten hat und damit zur Idee des Ganzen wird. Ist diese Erscheinung, wie aus dem oben Gesagten ohne weiteres hervorgeht, eben darin begründet, daß sich das Kunstmärchen

nur durch ſeinen idealen Gehalt als Dichtung rechtfertigen kann, ſo hat ſie auch Folgen von weittragender Bedeutung für unſere Betrachtung. Denn die Tatſache, daß der Schwerpunkt in 'Hanneles Himmelfahrt' im realiſtiſchen Geſchehen, in den beiden eigentlichen Märchendramen aber naturgemäß und notwendig in ihrem idealen Gehalte ruht, iſt die Urſache dafür, daß in dieſen drei Werken die Zuſammenfügung und Verſchlingung von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus nicht zu der angeſtrebten Syntheſe werden konnte. Dazu wäre ein Schwerpunkt zwiſchen oder — vielleicht beſſer — über beiden zu ſuchen, eine Forderung, die auf dem Gebiete des Märchendramas offenbar nicht erfüllt werden kann, da dieſes ohne eine gewiſſe ſittlich-weltanſchauliche Endabſicht unmöglich zu ſein ſcheint.

Das Luſtſpiel in der oben erläuterten Bedeutung dieſes Begriffes kennt eine ſolche Endabſicht nicht, und ſo liegt zunächſt wenigſtens die Möglichkeit offen, in ihm dieſen Schwerpunkt zwiſchen oder über beiden Kunſt- und Stilarten, durch den das bisherige Zuſammen und Nebeneinander von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus erſt zur wirklichen Syntheſe werden würde, leichter und ſicherer auffinden zu können. Inwiefern Hauptmann ſich in 'Schluck und Jau' und den 'Jungfern vom Biſchofsberg' nach dieſer Richtung hin tatſächlich bemüht, muß die Unterſuchung der beiden Werke im einzelnen zeigen; daß aber beide auch unter dem Geſichtswinkel des entwicklungsgeſchichtlichen Grundgedankens dieſer Unterſuchung zuſammengehören, dürfte nun nicht mehr zweifelhaft ſein, wird vielmehr durch eine weitere Beziehung beider Werke zueinander erhärtet, die hier noch kurz geſtreift werden muß.

Im dritten Abſchnitt des erſten Kapitels wurde zu zeigen verſucht, daß ſich die Entwicklung des deutſchen Dramas ſchon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in zwei Züge geſpalten hat, indem der idealiſtiſch-typiſierenden Richtung Leſſings, Schillers und des reifen Goethe die realiſtiſch-charakteriſierende des ſogenannten Sturmes und Dranges gegenübertrat, an die dann die ſieghafte Entwicklung des 19. Jahrhunderts anknüpfte. Die auch um die theoretiſche Klärung ihrer künſtleriſchen Abſichten bemühten Vertreter beider Richtungen — Leſſing und Schiller ebenſo, wie Otto Ludwig und Hebbel — ſind unermüdlich geweſen, die äſthetiſche Berechtigung ihrer ſchöpferiſchen Eigenart aus den Werken des größten europäiſchen Dramatikers der neueren Zeit, aus den Dramen Shakeſpeares abzuleiten und zu erweiſen. Daß dies von beiden Seiten mit gleichem Erfolge durchgeführt werden konnte, war nur möglich, weil die Dichtungen Shakeſpeares, noch vor der durch den franzöſiſchen Klaſſizismus für die europäiſche Literatur herbeigeführten Spaltung liegend, wirklich eine Einheit beider Kunſt- und Stilarten darſtellen, weil der britiſche Dichter in ihnen tatſächlich die durch die nachfolgende Entwicklung zum künſtleriſchen Problem gewordene Syntheſe von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus gewiß ganz unbewußt aus ſeiner kraftvollen Genialität heraus überall vollzogen hat. Im Hinblick hierauf iſt es von beſonderer Bedeutung, daß die in dieſem Kapitel zur Erörterung ſtehenden Luſtſpiele Gerhart Hauptmanns beide von ihrem Dichter ausdrücklich ſozuſagen unter das Zeichen Shakeſpeares geſtellt worden ſind: 'Schluck und Jau' durch das Motto aus 'Der Widerſpenſtigen Zähmung', 'Die Jungfern vom Biſchofsberg' dadurch, daß Hauptmann dieſes Werk ſeinem Freunde Schlenther ſchon faſt 20 Jahre vor dem Erſcheinen als ſeinen „Sommernachtstraum" angekündigt

hat.[60]) Es heißt gewiß nicht zu viel gewagt, wenn man in dieser Tatsache eine Bestätigung der inneren Zusammengehörigkeit beider Werke erblickt und die ausdrückliche Bezugnahme auf Shakespeare von seiten des Dichters ausdeutet als ein Zeichen für sein vertieftes Ringen um die synthetische Einheit von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus.

I. Schluck und Jau.

Das Scherzspiel 'Schluck und Jau', zum ersten Male am 3. Februar 1900 im Deutschen Theater zu Berlin aufgeführt und zunächst von Publikum wie Kritik mit der gleichen Rat- und Verständnislosigkeit abgelehnt, nimmt einen alten, in der Weltliteratur vielfältig behandelten Stoff[61]) wieder auf, zeigt ihn aber in einer völlig neuen, eigenartigen Gestaltung, die in mancher Hinsicht nahe Verwandtschaft mit der Gestaltung der im vorigen Kapitel besprochenen Märchendramen aufweist.

Zunächst sei, um das mehr Äußerliche vorwegzunehmen, festgestellt, daß die Handlung in dem Scherzspiele wie in einem Märchen an keinem bestimmten Orte und zu keiner bestimmten Zeit spielt. „Schon die Namen führen die Phantasie in aller Herren Länder. Schluck mag noch für deutsch gelten. Aber Jon Rand versetzt nach England, Jau nach Holland, Adeluz und Hadit nach dem Orient. Der Hund Babiolle deutet auf Frankreich, Ale und Brandy wieder nach England."[62]) Die Mundart der beiden Vagabunden endlich, ihre Erwähnung der Orte Bolkenhain und Giersdorf, der Irrenanstalt Leubus und der Bauden scheint den Vorgängen Schlesien als Ort zuzuweisen. Ähnlich widerspruchsvoll sind die Andeutungen der zeitlichen Umwelt. Erlauben in dieser Hinsicht die Namen Karl und Malmstein überhaupt kaum einen Rückschluß, so ist der Name Sidselill, den die dem Märchen am nächsten stehende Gestalt der Dichtung trägt, höchst altertümlich und entstammt einer altsächsischen Ballade[63]). Und während John Rand auf das Hochwild noch mit der Armbrust, auf das Schwarzwild mit dem Hirschfänger jagt, verkauft Jau seine Pfefferminzkügelchen aus einer Zigarrenkiste. Durch diese Unbestimmtheit des Ortes und der Zeit wird das Geschehen des Dramas fühlbar und gewiß mit voller künstlerischer Absicht in das Bereich der reinen, freischaltenden Phantasie verlegt und der Dichtung die Eigenart des Spieles besonders deutlich aufgeprägt.

Noch näher aber rückt das Werk den Märchendramen dadurch, daß in ihm wie in diesen die Vereinigung von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus durch Zusammenfügung und Verschlingung versucht wird. Auch in ihm treffen zwei Welten zusammen, allerdings nicht die des Wirklichen und Überwirklichen wie im Märchen, wohl aber die Welten zweier Gesellschaftsschichten, zwischen denen ein nicht minder tiefer Abgrund klafft. Das Leben der auf den Landstraßen umherlungernden, armseligen, fast völlig ungebildeten Vagabunden wird für kurze Zeit verknotet mit dem des unermeßlich reichen, künstlerisch und philosophisch fein gebildeten Adels.

Nun gibt es in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas zwischen dem typisierenden Idealismus und der dramatischen Behandlung der Stoffe aus dem Leben der Fürsten und Herren und ebenso zwischen dem charakterisierenden Realismus und der dramatischen Darstellung der Welt der Bauern und Landstreicher gewisse überlieferungsmäßige Beziehungen, die zwar nicht einfach in gleicher Richtung laufen,

aber einander doch gewiſſermaßen übers Kreuz entſprechen. Man kann nämlich feſtſtellen, daß das typiſierend-idealiſtiſche Drama zunächſt ganz ausſchließlich und nach dem Auftreten des bürgerlichen Trauerſpieles doch immerhin noch durchaus vorwiegend ſeine Fabeln dem Leben jener höchſten Geſellſchaftsſchichten entnimmt, die Welt der Bauern und Landſtreicher dagegen, wenn ſie — wie urſprünglich nur im niederen Drama zuläſſig — überhaupt dramatiſch verwertet wird, ſchon außerordentlich früh (man denke an 'Die geliebte Dornroſe' von Andreas Gryphius 1660) zur realiſtiſch-charakteriſierenden Geſtaltung drängt. Das hat beides natürlich ſeinen guten Grund. Ein Dichter, der eine Idee zum Gegenſtande ſeines Dramas machen, in ſeinem Drama die Entwicklung und Entfaltung eines allgemeinen Gedankens anſchaulich geſtalten will, braucht dazu handelnde Perſonen, die auf Grund ihrer Bildung in der Lage ſind, auch die gedankliche Seite der von ihnen durchzukämpfenden Konflikte zu erfaſſen und in Worte zu kleiden. Deshalb konnte er dieſe handelnden Perſonen nur den Geſellſchaftsſchichten entnehmen, die wie die Fürſten, die hohe Geiſtlichkeit und der Adel, viel ſpäter erſt auch das gebildete Bürgertum Träger der Bildung ihrer Zeit waren. Das ungebildete Volk dagegen konnte ihm höchſtens nur Neben- und Statiſtenrollen liefern. Wer auf den Gedanken kommen konnte, Menſchen aus ihm in den Mittelpunkt einer dramatiſchen Handlung zu ſtellen, der mußte ſeine künſtleriſche Freude ſchon rein am Daſein dieſer Menſchen ſelbſt und an ihrer Eigenart haben, mußte im Grunde alſo Realiſt ſein. Für die gelehrten Dichter im 17. und in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts war dieſe realiſtiſche Freude aber, wo ſie ſich überhaupt einmal auswirkte, ausſchließlich die Freude an den komiſchen Seiten der niederen Volksſchichten. Und ſelbſt im 19. Jahrhundert wiegt bei den Dramatikern wenigſtens dieſe Einſtellung zu der Welt der Bauern und Landſtreicher noch lange vor, woher es denn kommt, daß die erſten vollendeten Meiſterwerke realiſtiſch-charakteriſierender Dramenkunſt in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts, wie oben ſchon erwähnt, auf dem Gebiete des komiſchen Dramas anzutreffen ſind. Erſt dem ausgehenden 19. Jahrhundert war es vorbehalten, die Befähigung zu echter Tragik auch in den unterſten Volksſchichten zu entdecken.

Wenn man bisher die Tatſache, daß Gerhart Hauptmann in ſeinem Scherzſpiele die Titelhelden realiſtiſch-charakteriſierend, Jon Rand und die Hofgeſellſchaft dagegen idealiſtiſch-typiſierend geſtaltet hat, kurz mit der Bemerkung abtat, daß er, einfach Shakeſpeare nachahmend, die Landſtreicher in Proſa und Mundart, die Hofleute aber in Verſen ſprechen laſſe, ſo hat man damit höchſt oberflächlich die Eigenart ſeines Werkes und das Weſen ſeiner inneren künſtleriſchen Geſtaltung von Grund aus verkannt. Denn man hat nicht begriffen, daß der Verſchiedenartigkeit des ſprachlichen Ausdruckes eine ſolche der Charaktergeſtaltung und der künſtleriſchen Gegenſtandserfaſſung zum Grunde liegt. Bei Shakeſpeare verhält ſich das alles ganz anders, ſo daß er — vom Stofflichen abgeſehen — als Anreger für die innere Geſtaltung von Hauptmanns Dichtung nur in dem oben angedeuteten viel allgemeineren Sinne in Betracht kommt. Wohl aber ſetzt Hauptmann in ſeinem Scherzſpiele die eben dargelegte Überlieferung des deutſchen Dramas der letzten Jahrhunderte in ſelbſtändiger Weiſe fort, auf die näher einzugehen iſt.

Schluck und Jau, die Titelhelden, ſind realiſtiſch geſchaut, d. h. dieſe beiden Landſtreicher, Geſtalten, wie ſie der Dichter wohl auf den Landſtraßen ſeiner engeren

eimat erlebt hat, werden von ihm nicht aufgegriffen, um an ihrem Schicksale einen llgemeinen Gedanken anschaulich zu gestalten, sondern sie fesselten ihn als Menschen i ihrer Eigenart. Ihr Schicksal war für ihn kein ethisches, sondern sie selbst waren ihm in psychologisches Problem. Er wollte sie bis in den äußersten Winkel ihres Herzens ennen lernen. Zu diesem Zwecke mußte er sie in eine Lage bringen, in der sie gewungen waren, sich ihm restlos zu offenbaren, in der sich die Eigenart ihrer Charakere nach allen Seiten hin auswirken mußte. Hauptmann wendet hier also das synetische oder experimentelle Verfahren Ibsens an: von außen beobachtete Charakere werden in der Phantasie in ebenfalls von außen beobachtete Umstände versetzt, nd nun wird beobachtet, wie sie sich in ihnen und durch sie von innen heraus entalten. In kaum einer anderen Lage aber offenbart sich der Charakter eines Menhen so unzweideutig und unverfälscht wie bei einem plötzlich eintretenden, unverofften Glück und bei einem unerwartet hereinbrechenden Unglück. Beiden Zufällen etzt Hauptmann seine „Helden" aus und benutzt, um zunächst Jau auf Herz und lieren zu prüfen, die Geschichte vom trunkenen Bauern, dem für kurze Zeit vorgeäuscht wird, ein großer Herr zu sein. Anders mußte er Schluck gegenüber verfahren. Denn dieser von seinem Freunde sagt: „Der geht sehr ei' de Hichte mit sein Gedanen", so gilt dies auch für Schluck selbst. Nur liegen seine „Ideale" in ganz anderer ichtung als die Jaus. Nicht reich und mächtig zu sein, sondern als Künstler, als ilhouettenschneider oder als Schauspieler, bemüht und anerkannt zu werden, beeutet ihm das höchste Glück. Und es wird ihm vom Dichter im Spiele gewährt und ann wieder entzogen, um auch dem Charakter Schlucks ganz auf den Grund zu gehen. n dieser Erfindung ist Hauptmann ohne Vorbild. Es ist ungerecht, bei einer Betrachung des Stückes die Jau-Handlung einseitig zu betonen und so womöglich zu einer erwerfung des Ganzen als unselbständig zu gelangen. Denn die Schluck-Handlung, ener parallel laufend und sich mit ihr zu lebhafter Wechselwirkung verschlingend, ist leich bedeutsam, und nur wenn man beide Handlungen als gleichberechtigte Teile ines sinnvollen Ganzen erfaßt, kann man die künstlerische Absicht des Dichters klar rkennen. Diese aber bestand eben darin, die Charaktere der beiden Landstreicher zu ramatisch belebter, allseitiger Darstellung zu bringen.

Damit ist eigentlich schon gesagt, daß sie Hauptmann nicht einfach als Typen instellen konnte. Und so sind sie denn auch nicht aufzufassen als die Vertreter des andstreichertums überhaupt; sondern sie sind eben dieser Schluck und dieser Jau, uch in der Gestaltung des Dichters höchst eigenartige Käuze bis in alle Einzelheiten inein und selbst untereinander grundverschieden. Die typischen Züge der Landreicher spielen in ihren vom Dichter entworfenen Charakterbildern lediglich eine ienende Rolle und sind nur so weit verwertet, als sie zur Kennzeichnung der beiden ben als Landstreicher unentbehrlich waren. Dagegen sind die einem jeden von ihnen esonders eigentümlichen Wesenszüge aufs kräftigste herausgearbeitet und vor allem n ihrem Verhalten in Glück und Unglück meisterhaft durchgestaltet. Dieses ist also benfalls nicht typisch, sondern eigenartig und charakteristisch, und man darf daher icht etwa aus Jaus Benehmen gegen Ende des Mummenschanzes hin eine ähnliche Moral herauslesen wollen, wie sie Holberg seiner den gleichen Stoff behandelnden omödie 'Jeppe vom Berge' gab.[64]) Jaus tyrannisches Wesen, das man an ihm uch schon vor seinem Fürstentraume wahrnimmt, ist nicht typisch für die Land-

ſtreicher und die unteren Stände überhaupt. Wie könnte ſonſt ein Schluck neben ihm ſtehen, der ſich in der gleichen Lage zweifellos ganz anders, nämlich höchſt beſcheiden und liebenswürdig benehmen würde?

Die charakteriſierende Weſensgeſtaltung Schlucks und Jaus, die darin wurzelt, daß Hauptmann dieſe Geſtalten durchaus als realiſtiſcher Dichter erfaßte, wirkt ſich in ihrer Sprechweiſe ſo unverkennbar aus, daß darüber kein weiteres Wort nötig iſt. Nur darauf ſei noch kurz hingewieſen, daß in ihr auch der Charakterunterſchied beider zu deutlichem Ausdrucke kommt. Während der herriſche Jau, ganz unbekümmert um ſeine Umgebung, durchgehend ſeine unverfälſchte Mundart ſpricht und ſich auch gröbſter Ausdrücke nicht enthält, müht ſich der anſchmiegſame und nachgiebige Schluck ſichtlich, den hohen Herrſchaften gegenüber ſo gut hochdeutſch zu reden, als er nur kann, wenn er auch natürlich immer wieder in die Mundart zurückfällt.

Dem realiſtiſch geſchauten und charakteriſierend ausgeführten Freundespaare Schluck und Jau ſteht auf ſeiten der Hofgeſellſchaft in Jon Rand und Karl ein anderes Freundespaar gegenüber, deſſen Geſtaltung den Regeln des typiſierenden Idealismus gehorcht. Denn die Vorgänge des Dramas, die vom Standpunkte der Schluck- und Jau-Handlung aus völlig realiſtiſch erfaßt zu nichts anderem zu dienen ſcheinen, als die Charaktere der beiden Bummler möglichſt tief und allſeitig künſtleriſch darzuſtellen, gewinnen von dem der Hofgeſellſchaft aus ein ausgeſprochen idealiſtiſches Gepräge. Karl, den man nicht unzutreffend eine Art höheren Luſtigmachers des Fürſten genannt hat[65]), veranſtaltet das Spiel mit dem trunkenen Jau und dem „künſtlichen" Schluck zu dem eingeſtandenen Zwecke, ſeinen fürſtlichen Freund aus ſeiner romantiſchen Liebesträumerei aufzurütteln, indem er ihm die Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles irdiſchen Glückes in einem gleichnisartigen Geſchehen vorführt und ihm zeigt, wie im Grunde genommen das Leben nichts anderes iſt als ein Traum. In jedem der drei letzten Vorgänge einmal wird dieſer Gedanke, zu deſſen Träger das dramatiſche Geſchehen für die Hofgeſellſchaft wird, von Karl in allen möglichen Abwandlungen ausdrücklich ausgeſprochen. Vor der Tafelſzene äußert er zu Jon Rand, daß dieſem als einem ſterblichen Menſchen im Grunde genommen ſein Fürſtentum nicht mehr gehöre als Jau. Auf dem Schloßhofe ſetzt er dann dieſe Betrachtung mit einer neuen bedeutſamen Wendung fort:

„. . . Kleid bleibt doch Kleid! . . .
Und da es von dem gleichen Zeuge iſt
wie Träume – ſeins ſo gut wie unſres, Jon! –
und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
nicht näher ſteh'n als eben Träumen, und
nicht näher alſo als der Fremdling Jau —
ſo rettet er aus unſerm Trödler-Himmel
viel weniger nicht als wir in ſein Bereich
der Niedrigkeit... Das was wir wirklich ſind,
iſt wenig mehr, als was er wirklich iſt —:
und unſer beſtes Glück ſind Seifenblaſen.
Wir bilden ſie mit unſres Herzens Atem
und ſchwärmen ihnen nach in blaue Luft,
bis ſie zerplatzen: und ſo tut er auch."

Und ſchließlich verſucht Karl auch Jau ſelbſt, dem gegenüber er ſo keck und rückſichtslos Schickſal geſpielt hat, über ſeine ſchwere Enttäuſchung mit ähnlichen Gedankengängen hinwegzutröſten:

„Gib Dich zufrieden, Mann! Du haſt geträumt.
Doch ich, wie ich hier ſtehe, auch der Fürſt,
auch ſeine Jäger, all ſein Ingeſinde,
wir träumen, und für jeden kommt die Stunde,
Tags ſiebenmal und mehr, wo er ſich ſagt:
nun wachſt du auf, — vorhin haſt du geträumt!"

Wie grundverschieden aber stellen sich die beiden also Belehrten zu der Weisheit, die ihnen verkündet wird! Jon Rand ist ein gelehriger Schüler seines Freundes; und wenn er sich auch zunächst für dessen Hinweis auf die Vergänglichkeit irdischen Glückes als für eine „Nachmittagspredigt" ironisch bedankt, so spinnt er seine Gedanken doch gleich darauf verständnisvoll weiter. Jau dagegen weiß mit Karls Lehre vom Leben als Traum nichts anzufangen und liest daher aus dessen Trostworten für sich nichts anderes heraus als die Überzeugung: „... bin ich ernt winger wie dar?... Wenn dar 'was mehr hat: das is fer de Katze ... Ich wiß Bescheed! 's kimmt alles uf ees 'raus. Mir kinn' Se nischt virmacha." Er verläßt sich als naiver Materialist ganz auf seinen gesunden Körper, auf seine gesunden Sinne. Und abgesehen davon, daß ihn sein Fürstenerlebnis, worauf noch einzugehen sein wird, in seiner geradezu angeborenen Selbstsicherheit nur bestätigt, gewinnt es für ihn keinen tieferen Sinn, wird es für ihn nicht zum Träger eines allgemeinen Gedankens.

Diese Bedeutung eignet dem ganzen Vorgange nur für Karl und Jon Rand. Denn dazu gehört die Fähigkeit, sich dem Leben, auch dem eigenen, gegenüber bis zu einem gewissen Grade objektiv einzustellen. Jau geht sie völlig ab, dagegen besitzen Karl und Jon Rand sie in hohem Maße. Ja Hauptmann hat diese Hauptgestalten der Hofgesellschaft gerade dadurch der Idee, zu deren Träger die Handlung, von dieser Seite aus gesehen, werden sollte, dienstbar gemacht, daß er ihnen einen ausgesprochenen Hang zu ästhetischer und philosophischer Kontemplation verlieh und sie, diese Eigenschaft an ihnen einseitig stark herausarbeitend, zu Typen machte. Die von vielen Beurteilern[66]) getadelte Länge ihrer Reden ist eine Folge dieser künstlerischen Absicht und wird durch sie, wenn vielleicht auch nicht dramatisch, so doch dichterisch gerechtfertigt. Auch die Tatsache, daß sich diese Menschen dem Erleben nicht unmittelbar und unbefangen hinzugeben vermögen, sondern sich diese Hingabe erst ausdrücklich vornehmen müssen und sich in ihr doch immer wieder sozusagen selbst betrachten und beobachten, ist ein Kennzeichen ihrer rein kontemplativen Stellung zum Leben und vom Dichter meisterhaft durchgeführt. Doch sind beide Gestalten nicht etwa nach einem Schema ausgebildet, sondern verkörpern zwei verschiedene Spielarten des einen Grundtyps des kontemplativ genießerischen Menschen.

Jon Rand ist der typische adelige Ästhet. Als solchen kennzeichnet ihn nicht nur seine romantische Liebesschwärmerei für die elfenhafte Prinzessin Sidselill, sondern auch seine höchst zurückhaltende Stellungnahme zu dem von Karl veranstalteten tollen Spiel. Fast nur aus Gefälligkeit gegen den Freund findet er es leidlich, im Grunde aber sind ihm diese beiden häßlichen und unsauberen Landstreicher zuwider, denn sie verletzen sein Schönheitsgefühl. Wie überempfindlich dieses ist, erfährt man aus Karls Spottreden. Jeder Mißton, das Knarren eines Rades, das Wetzen einer Sichel, ja sogar das lustvolle Auftreischen seiner Sidselill verursacht ihm geradezu körperlichen Schmerz. Für alles Schöne aber, für die märchenhafte Schönheit seiner Geliebten, für die Reize der herbstlichen Natur, des edlen Weidwerks und tiefsinniger philosophischer Gespräche zeigt er höchstes Verständnis, ja echte, aus dem Herzen kommende Begeisterung. Neben dieser künstlerischen Feinfühligkeit, die Jon Rand zum Typus des Ästheten stempelt, treten all seine übrigen Eigenschaften völlig in den Hintergrund. Nur soweit sie unbedingt nötig sind, ihn vor dem Hinübergleiten in das abstrakte Gebiet der Allegorie zu bewahren, ihn zu einer anschaulichen künstlerischen Gestalt zu

machen, werden ſie leiſe angedeutet, gewinnen aber nirgends irgendwelche Wirkung auf den Gang der Handlung.

Karl, der zugleich Veranſtalter und Ausleger des ganzen Mummenſchanzes iſt, offenbart ſich ſchon dadurch als ein philoſophiſcher Kopf im landläufigen Sinne des Wortes. Denn ſeine „Philoſophie" iſt kein wiſſenſchaftliches Lehrgebäude, ſondern eine zwar bewußte, aber doch rein praktiſche und höchſt ſubjektive Stellungnahme zum Leben. Er lebt bewußt „den Tag und nur den Tag". Vergangenheit und Zukunft ſind ihm beide tot, „geſtern und morgen ſind zwei Schemen ... und heute iſt das Leben". Deshalb weiſt er auch alles weit von ſich, was geeignet wäre, ihn an dieſe Schemen irgendwie zu ketten: Eigentum, Amtspflichten und jede dauernde Liebesbindung. Von all dieſen Verſtrickungen ſieht er ſeinen Freund Jon Rand noch umfangen, ihm ihre Nichtigkeit zu erweiſen, verfällt er auf das Spiel mit Schluck und Jau. Und doch iſt auch Karl dem Erleben nicht unmittelbar hingegeben. Überall iſt ihm ſein Wiſſen um die Vergänglichkeit gegenwärtig, ihn von Genuß zu Genuß peitſchend. So ſehr beherrſcht es all ſein Denken, Fühlen und Tun, daß nichts anderes daneben in ihm aufkommen kann, daß er auch im Genuß immer philoſophiſcher Betrachter bleibt. Alle Worte und Handlungen Karls ſind in der Dichtung lediglich aus dieſer Seite ſeines Weſens heraus entwickelt, ſo daß auch an ſeiner grundſätzlich typenhaften Ausprägung kein Zweifel aufkommen kann.

Die beiden Frauengeſtalten der Hofgeſellſchaft dienen dazu, die idealiſtiſche Welt, in der Jon Rand und Karl leben, noch beſonders zu verſinnlichen. Auch ſie ſind im Dienſte der Idee rein als Typen geſtaltet. Adeluz, die gewiſſermaßen das Zwiſchenglied zwiſchen den beiden Männern einerſeits und der Prinzeſſin Sidſelill anderſeits bildet, ſteht jenen nahe mit ihrer Art, ſich in der Trauer um ihren Mann ſelbſtgefällig zu beſpiegeln, iſt aber auch dieſer verwandt durch ihre nur mühſam verborgene Lebensluſt und die Fähigkeit bewußtloſer Hingabe an den Augenblick. Sidſelill ſelbſt, „ein bezauberndes Geſchöpf, ganz Laune, verhätſchelt, eigenſinnig, begehrlich, immer aber reizend"[67]), iſt das typiſche Idol des typiſchen Äſtheten Jon Rand und eine ganz nahe Verwandte des ja ebenfalls durchaus typiſierend geſtalteten Rautendelein.[68])

Daß der Dichter allen der Hofgeſellſchaft angehörigen Perſonen bis herab zu den Dienern die gleiche dichteriſch gerundete, geiſt- und bilderreiche Verſprache in den Mund legt, vervollſtändigt folgerichtig ſein bewußtes Typiſieren nach der Seite der äußeren Form hin. Es iſt gewiß kein Fehler, daß er ſich dabei z. T. bis in den Tonfall der Verſe hinein von der klaſſiſchen Shakeſpeare-Verdeutſchung Schlegels und Tiecks hat beeinfluſſen laſſen[69]); denn einerſeits iſt das innerlich dadurch bedingt, daß Hauptmann in ſeinem Scherzſpiele ein künſtleriſches Ziel verfolgte, das er in Shakeſpeares Werken wie mühelos erreicht ſah, anderſeits zeigen ſelbſt die Verſe, an denen der Einfluß des großen Briten und ſeiner deutſchen Nachdichter am ſtärkſten bemerkbar iſt, unverkennbar auch das Gepräge hauptmannſcher Eigenart.

Scheint die Verſchlingung des charakteriſierenden Realismus der Landſtreicherhandlung mit dem typiſierenden Idealismus der Hofhandlung das Scherzſpiel 'Schluck und Jau' unmittelbar an die Seite der Märchendramen Hauptmanns zu ſtellen, ſo offenbart ſich doch ſogleich ſein grundſätzlicher Unterſchied von ihnen, wenn man das gegenſeitige Verhältnis der beiden Teilhandlungen ins Auge faßt. In 'Han-

neles Himmelfahrt' soll der idealistisch-typisierende Erlösungstraum die Tragik der realistisch-charakterisierend gestalteten Hannele-Handlung ins rechte Licht setzen, in der 'Versunkenen Glocke' und im Glashüttenmärchen dienen die realistisch-charakterisierenden Teile der Herausarbeitung der im übrigen typisierend durchgeführten Idee, in 'Schluck und Jau' dagegen kann man ein solches Verhältnis der einen Teilhandlung zur anderen nicht feststellen, ohne einer von ihnen Unrecht zu tun und ihre künstlerische Bedeutung zu verkennen. Man kann nicht sagen, daß eine lediglich um der anderen willen da sei und sich ihr also künstlerisch unterordne. Vor allem ist es falsch, zu behaupten, „Karls philosophische Reflexionen seien die Quintessenz und tiefere Bedeutung des ganzen Werkes, die uns der Dichter durch seinen Mund übermittelt".[70]) Man schlägt damit nicht nur das Shakespeare-Motto: „Laßt der Welt ihren Lauf!" in den Wind, den von Hauptmann so stark betonten Charakter des „Spieles" verkennend, sondern man verschließt sich auch den Einblick in den Eigenwert der Landstreicher-Handlung. Von diesem Standpunkte aus bleibt es nämlich unerklärlich, warum und mit welchem Rechte der Dichter Schluck und Jau den Relieffiguren der Hofgesellschaft als Vollplastiken gegenüberstellt, da das für das klare Veranschaulichen der Idee nicht nötig, wenn auch gewiß nicht schädlich ist. Ebenso ist von ihm aus nicht abzusehen, weshalb Hauptmann sich nicht wie seine Vorgänger in der Dramatisierung der Geschichte vom vorübergehend gefürsteten Bauern mit nur einem Landstreicher begnügte, sondern neben Jau die ganz ihm eigene Gestalt Schlucks schuf. Bedenkt man noch, daß Jau mit Karls Lebensweisheit nichts anzufangen weiß, sondern sie in einem naiv materialistischen Sinne umdeutet, der mit Karls illusionistischer Lehre nichts mehr zu tun hat, so ist zur Genüge dargetan, daß die Idee, deren Träger der von Karl veranstaltete Mummenschanz für die Hofgesellschaft ist, auf die innere Gestaltung der Landstreicher-Handlung keinerlei Einfluß gewinnt, daß also in dem Scherzspiele in dieser Beziehung die Verhältnisse ganz anders liegen als in den beiden eigentlichen Märchendramen.

Da auch im realistischen Kunstwerke der Stoff von einer Idee beseelt werden muß, um überhaupt in das Bereich der Kunst emporgehoben zu werden, tut sich deshalb die Frage auf, welche Idee die realistisch-charakterisierend gestaltete Landstreicher-Handlung beseelt und ob diese Idee nicht wenigstens einen Abglanz jener anderen Idee zeigt, zu deren Veranschaulichung Karls Spiel mit den Landstreichern für die Hofgesellschaft dient.

Im ersten Kapitel wurde gezeigt, daß im idealistischen Kunstwerke der Stoff, um zum Träger der Idee werden zu können, eine Umformung im Sinne dieser Idee insofern erfahren muß, als er „bis zu einem gewissen Grade, der durch seinen Versinnlichungszweck bestimmt ist, seiner individuellen, charakteristischen Eigenart entkleidet und so zu einem typischen gemacht"[71]) wird. Das Glashüttenmärchen aber bot ein Beispiel dafür, wie auch die Grundidee einer idealistischen Dichtung zum Zwecke ihrer Versinnlichung an einem einzelnen konkreten Fall auf diesen zugeschnitten werden und in ihrer Fassung sich eine Besonderung gefallen lassen muß, die als Versinnlichungsidee bezeichnet wurde. Ein solches Aufeinanderzukommen von Stoff und Idee findet auch im realistischen Kunstwerke statt. Mag immer in ihm, wie oben dargelegt, der Stoff das Herrschende sein, so wird dieser doch ebenfalls der Beseelung durch eine Idee dadurch zubereitet, daß ihn die charakterisierende Formgebung zu

einem „äußerſten Falle“ erhöht und ihm damit die Fähigkeit ſymboliſcher Bedeutung verleiht. Die Idee aber hat im realiſtiſchen Kunſtwerke, ihrer hier nur dienenden Rolle entſprechend, dem Stoffe noch ein weit größeres Stück des Weges entgegenzukommen. Sie muß bis zu einem gewiſſen Grade, der durch ihren Beſeelungszweck beſtimmt iſt, ihrer diktatoriſchen Allgemeingültigkeit entkleidet und in das Gewand einer antwortheiſchenden Frage gehüllt werden. Aus der Idee als Theſe, wie ſie im idealiſtiſchen Kunſtwerke herrſcht, wird ſo die Idee als Problem, das im realiſtiſchen Kunſtwerke zur Beſeelung des Stoffes dient. Die Löſung dieſes Problems aber zeigt niemals die Form des „ſo iſt es, ſo muß es ſein“, ſondern die viel beſcheidenere „Seht, ſo kann es ſein, ſo kann es kommen“, dann nämlich, wenn ſich die Verhältniſſe ſo zu einem äußerſten Falle zuſpitzen, wie in dem zum Gegenſtande des betreffenden Kunſtwerkes gewählten Stoffe. Dieſe Form der Idee als Problem leiſtet für das realiſtiſche Kunſtwerk durchaus das, was ſie ſoll. Sie gibt dem durch die charakteriſierende Formgebung zum „äußerſten Falle“ gewordenen Stoffe die Richtung auf das Allgemeine, erhöht ihn zum Symbol, erlöſt ihn damit aus ſeiner Einmaligkeit und Zufälligkeit und weitet ihn zu weltanſchaulicher Bedeutung. Nach der den Stoff einer realiſtiſchen Dichtung beſeelenden Idee forſchen, heißt aber zugleich, den Mittelpunkt des Intereſſes zu erkennen trachten, das den Dichter zu ſeiner künſtleriſchen Geſtaltung anregte.

Prüft man von dieſem Standpunkte aus, auf welche Seite der Eigenart von Schluck und Jau Hauptmann das größte Gewicht gelegt hat, ſo nimmt man in erſter Linie an den beiden Landſtreichern von vornherein ein Selbſtbewußtſein und eine Selbſtſicherheit wahr, die bei ſo tief ſtehenden, ja faſt verkommenen Menſchen in Erſtaunen verſetzt. Gewiß äußert ſie ſich bei beiden, ihrer verſchiedenen Charakteranlage entſprechend, verſchieden: bei Jau auftrumpfend und herriſch, bei Schluck beſcheiden und gepaart mit einer freudigen Dienſtwilligkeit. Aber auch Schlucks Beſcheidenheit iſt nicht etwa die der Lumpen, von der Goethe ſpricht, ſondern die eines Mannes, der wohl weiß, was er zu leiſten, was er zu geben vermag. Die ganze Art und Weiſe, wie er im erſten Vorgange das Verhör, man kann wohl ſagen, höchſt ehrenvoll beſteht, iſt ein Beweis dafür. Man geht daher kaum fehl, wenn man das Problem der Landſtreicher-Handlung in der Frage erblickt: Worauf beruht bei dieſen beiden Bummlern ihr Selbſtbewußtſein? oder, da ja das Problem die Beſonderung einer Idee darſtellen muß, um der realiſtiſchen Geſtaltung eines Stoffes die für ſeine Erhebung in das Gebiet der Kunſt nötige Richtung auf das Allgemeine zu geben, weiter gefaßt: Wie kann in ſo verkommenen Menſchen Selbſtbewußtſein lebendig ſein? Im Glück und Unglück der beiden „Helden“ ergibt ſich die Löſung: Jaus Selbſtbewußtſein beruht, wie am deutlichſten aus ſeinen Reden an der Feſttafel hervorgeht, auf ſeinem Glauben an ſeine körperliche Kraft und ſeinen praktiſchen Sinn und ſteigert ſich unter dem Eindruck ſeines Fürſtenerlebniſſes zuletzt bis zum Aberglauben an eine ihm verliehene faſt göttliche Macht. Schlucks Selbſtbewußtſein dagegen wurzelt — und das erkennt man am beſten aus ſeinem Geſpräche mit Adeluz und Sidſelill — in ſeiner Überzeugung von ſeiner „Kinſtlichkeit“ und ſeiner Fähigkeit, anderen Freude zu bereiten, wobei denn auch der Grundzug ſeines Weſens, die Güte, gewinnend durchbricht. Wie unerſchütterlich das Selbſtbewußtſein beider iſt, wird offenbar, als ſie plötzlich wieder in ihr früheres Elend zurückgeſtoßen werden. Denn die Erkenntnis, nur das Spielzeug in der Hand anderer geweſen zu ſein, bleibt ihnen auch dann völlig

ern, so daß ihr Schicksal weder traurig noch gar tragisch anmutet. Vielmehr bildet ich Jau ein, „getuppelt", d. h. gleichzeitig Jau und doch auch ein Fürst zu sein, und uch Schluck wird sich, worauf seine Worte zu Jau hindeuten, seiner „künstlichen" Leistung im Schlosse rühmen und so aus seinem Erleben nur neue Nahrung für sein Selbstbewußtsein ziehen.

Einen Zusammenhang zwischen dem Problem der Landstreicher-Handlung und er die Hofhandlung beherrschenden Idee zu konstruieren, ist deshalb nicht wohl mögich, weil man dabei dem Fehler kaum entgehen könnte, die vorsichtige realistische Darstellung Hauptmanns, die darauf hinausläuft, daß das Selbstbewußtsein solcher Menschen auf Illusionen beruhen *kann*, wenn z. B. die betreffenden Charaktere so eschaffen sind wie die Schlucks und Jaus, umzudeuten in die Behauptung, daß ihr Selbstbewußtsein *immer* auf Illusionen beruhe und beruhen *müsse*. Auch müßte an Hauptmann dann folgerichtigerweise einen Vorwurf daraus machen, daß er Schluck und Jau nicht zum Durchschauen ihrer Illusionen führt; und schon das beweist, wie weit eine solche Auslegung von der Absicht des Dichters wegleiten würde.

Der Einheitspunkt der ganzen Dichtung ist anderswo zu suchen. Beide Züge der Handlung gipfeln in dem Mummenschanz, den Karl veranstaltet. Für beide also ist dieser von ausschlaggebender Bedeutung, aber doch in ganz verschiedener Weise. Für Schluck und Jau bedeutet er eine persönliche Krise ihres Lebens, für die Hofgesellschaft dagegen eine Parabel, die ihr die Erkenntnis eines allgemeinen Gedankens vermittelt. Schluck und Jau sind dem Spiele gegenüber Erlebende, Jon Rand und sein Anhang nur Betrachtende und Erkennende. Doch besteht eine lebhafte Wechselwirkung zwischen beiden Handlungszügen: Schluck und Jau können ihre Krise nicht erleben ohne die Hofgesellschaft und das Spiel, das diese mit ihnen treibt; und die Idee Karls kann im Spiele keine anschauliche Gestalt gewinnen ohne die beiden Landstreicher, die ihm zum Spielzeuge dienen. Das Verhältnis der beiden Teilhandlungen zueinander ist also nicht dies, daß die eine von ihnen unumschränkt herrscht, die andere lediglich dient; sondern jede von beiden beherrscht die andere und dient ihr zugleich, und der Schwerpunkt der ganzen Dichtung ist zugleich der notwendige Brennpunkt beider Teilhandlungen, liegt also nicht in einer von beiden, sondern zwischen ihnen.

Damit ist die Einheit des Dramas rein stofflich begründet, und es erhebt sich die Frage, ob das bei einem Werke wie dem vorliegenden, in dem sich zwei einander entgegengesetzte Kunst- und Stilarten mischen, künstlerisch genügt oder ob zu dem Schwerpunkte zwischen den Teilhandlungen nicht noch ein solcher über ihnen hinzukommen muß, um neben der stofflichen auch eine ideelle Einheit zu schaffen und damit überhaupt erst die künstlerische Einheit zu verbürgen. Eine Idee allerdings könnte diesen Einheitspunkt nicht abgeben, weder als These noch als Problem. Denn im ersten Falle würde sie der realistischen Landstreicher-Handlung, im zweiten der idealistischen Hofhandlung Gewalt antun. Wo also wäre die Möglichkeit eines Einheit verbürgenden Schwerpunktes über den Teilhandlungen zu suchen? Da diese Frage ein künstlerisches Problem ist, wäre es eine vermessene Grenzüberschreitung von seiten der Wissenschaft, ihre Beantwortung auf dem Wege begrifflicher Ableitung zu versuchen. Wohl aber darf man fragen, wo Hauptmann ihn in seinem Scherzspiele zu finden versucht hat und ob dieser Versuch erfolgversprechend oder vielleicht gar erfolgreich war.

„Durch das ganze weht die ſonnig-friſche Herbſtluft, erfüllt es mit ihrem lebendigen Hauche", ſagt U. C. Woerner[72]) von der Dichtung und weiſt damit auf eine ihrer Seiten hin, die hier bisher unberückſichtigt gelaſſen wurde, nun aber beſondere Bedeutung gewinnt. Denn wenn wirklich das Ganze in eine ausgeſprochene Herbſtſtimmung getaucht iſt, dann wäre dieſe ja ein neues Element, das die beiden Teilhandlungen zu künſtleriſcher Einheit zuſammenſchlöſſe, und zwar eines, deſſen Schwerpunkt tatſächlich über ihnen läge. Eine Nachprüfung ergibt, daß ſchon der Prolog zu dem Drama darauf abzielt, die Zuſchauerſchaft nicht nur mit der für den Genuß eines luſtigen Spieles nötigen ſorgloſen Laune zu erfüllen, ſondern ſie letzten Endes vor allem in die bunte, ſonnige Herbſteswelt zu verſetzen. Und zwar wird in ihm ſogleich der volle Akkord der Herbſtſtimmung angeſchlagen, in dem, ihrer Zwieſpältigkeit entſprechend, auch eine leiſe Diſſonanz mitklingt. Der Herbſt iſt ja nicht nur die Jahreszeit der bunten Farben, der klaren, erfriſchenden Luft und des wärmenden, nicht mehr drückenden Sonnenſcheins, ſondern auch des Welkens und Vergehens in der Natur, und ſo ruft er den Menſchen zwar die Mahnung zu: „Laßt uns heute fröhlich ſein", fügt aber auch die Begründung bei: „denn morgen ſind wir tot", vermählt ſich alſo in der echten Herbſtſtimmung immer letzte aufflammende Lebensluſt mit dem bangen, wehmütigen Gefühle des πάντα ῥεῖ, mit dem Erleben der Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles irdiſchen Seins und Glückes. Von dieſer echten Herbſtſtimmung iſt das ganze Scherzſpiel von Anfang bis zu Ende durchtränkt. Nicht nur, daß im Mittelpunkte des erſten und letzten Vorganges Szenen ſtehen, die die Heimkehr und den Aufbruch des fürſtlichen Jagdzuges bringen, daß unmittelbar nach dem Wendepunkte des Dramas Jon Rand zu Beginn des fünften Vorganges ſeiner eigenen froh-müden Herbſtſtimmung dichteriſch fein empfundene Worte leiht und überhaupt die ganze Umwelt herbſtlich geſtimmt iſt, ſondern der Kern beider Teilhandlungen ſelbſt zeigt herbſtlichen Charakter. Das Kriſenerlebnis Schlucks und Jaus, dies Emporgehobenwerden zum höchſten erträumten Glück und dies Wiederhinabgeſtoßenwerden ins alte Elend iſt ein echtes Herbſterlebnis; und ebenſo ſpricht der allgemeine heiter-ernſte Gedanke, zu deſſen Träger Karl ſein Spiel mit den Vagabunden macht, eine echte Herbſterkenntnis aus. Das realiſtiſch-charakteriſierend geſtaltete Erleben der Landſtreicher-Handlung und die typiſierend durchgeführte Idee der Hofhandlung, ſie münden beide ein in die das Ganze beherrſchende Herbſtſtimmung, in der alſo Hauptmann wirklich den geſuchten Einheitspunkt über den beiden Teilhandlungen gefunden hat.

Eine wirkliche Syntheſe von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus iſt trotzdem auch in dem Scherzſpiele noch nicht erreicht. Denn die Dichtung hat eben doch zwei Ausgangspunkte und zwei Gegenſtände: einen Stoff und eine Idee. Wie fein und ſorgſam auch der Dichter das Gleichgewicht zwiſchen ihnen hergeſtellt hat, ihre Zweiheit bleibt und wird auch von der das ganze beherrſchenden Stimmung nur wie durch eine Klammer zuſammengehalten. So entſtand ein außerordentlich künſtliches Gebilde, das den tiefer in ſein Weſen Eindringenden gewiß entzücken kann, allzu künſtlich aber, um als endgültige Löſung des vorliegenden künſtleriſchen Problems einer Syntheſe von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus gelten zu dürfen.

II. Die Jungfern vom Bischofsberg.

Während das Scherzspiel 'Schluck und Jau' trotz anfänglicher, einmütiger Ablehnung im Laufe der Zeit viele Verehrer und unter den sorgsamer zu Werke gehenden späteren Beurteilern manchen warmen Verteidiger gefunden hat und sogar in den Spielplan einer Reihe künstlerisch gut geleiteter Bühnen übergegangen ist, ist dem Lustspiele 'Die Jungfern vom Bischofsberg' ein gleich günstiges Schicksal dauernd versagt geblieben. Nach dem ersten Mißerfolge in Berlin hat sich kaum ein bedeutenderes Theater an seine Aufführung gewagt, und die Verurteilung der Dichtung in der Hauptmann-Literatur ist, von einer ganz schwachen Ausnahme abgesehen[73]), einstimmig. Wer, wie der Verfasser dieser Betrachtungen, im Gegensatze zu der Tagesmeinung von dem Lustspiele sofort einen nachhaltigen künstlerischen Eindruck empfangen hat, dem drängt sich die Frage auf, woraus sich dieser Widerspruch erkläre.

'Die Jungfern vom Bischofsberg' sind das einzige in diesem Buche zu behandelnde Drama Hauptmanns, das in der Gegenwart oder doch in einer ganz nahen Vergangenheit spielt, dessen Personen Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind. Das hat die Zuschauer wie die Beurteiler dazu veranlaßt, das Lustspiel ohne weiteres der Reihe der Dramen einzugliedern, mit denen Gerhart Hauptmann die Entwicklung des deutschen Dramas zum charakterisierenden Realismus vollendet hat, und es selbst also nach den Regeln dieser Kunstrichtung zu betrachten und zu bewerten. Da ließen sich denn unschwer eine Anzahl offensichtlicher Fehler feststellen. Man fand die Charaktere mit geringen Ausnahmen zu skizzenhaft und oberflächlich gestaltet, tadelte, daß der Oberlehrer Nast als Karikatur wiedergegeben sei, erklärte den Stoff, der auch den Titel „Die dem Oberlehrer abgejagte Braut"[74]) rechtfertigen würde, für belanglos, den Scherz Ottos, der die Lösung herbeiführt, für albern und abgeschmackt und das Bemühen Hauptmanns, dem Ganzen durch den Schlußakt nachträglich einen tieferen Sinn unterzulegen, für mißlungen und „doktrinär".[75]) Vom Standpunkte des charakterisierenden Realismus aus werden sich diese Einwendungen kaum erfolgreich widerlegen lassen, und doch tun sie der Dichtung grundsätzlich unrecht. Denn diese ist gar kein realistisches Drama, sondern ein neuer Versuch Hauptmanns, typisierenden Idealismus und charakterisierenden Realismus zu wahrer Synthese zu bringen.

Der Dichter schlägt zu diesem Ziele einen anderen Weg ein als in den Märchendramen und dem Scherzspiele, knüpft aber doch in mancher Beziehung an die bei diesem gemachten künstlerischen Erfahrungen an. In 'Schluck und Jau' war die stoffliche Einheit, die in der Unentbehrlichkeit der beiden Handlungszüge füreinander bestand, zur künstlerischen Einheit erst dadurch geworden, daß ihr in der das Ganze durchdringenden Stimmung eine Art ideeller Einheit zur Seite trat. Diese vereinheitlichende Rolle aber konnte die Stimmung, ohne eine der beiden Teilhandlungen in ihrer künstlerischen Eigenart zu vergewaltigen, nur deshalb übernehmen, weil sie selbst nicht reine Idee ist, sondern sich in ihr stoffliche und ideelle Bestandteile mischen. Jede Stimmung nämlich hat, sofern sie mehr als bloße Laune oder nervöser Zustand ist, eine stoffliche und eine ideelle Seite, ist in gleicher Weise gedanken- wie wirklichkeitsbezogen. Ja man kann sagen: die Stimmung in diesem Sinne des Wortes ist an sich selbst schon stets etwas Künstlerisches; und die Fähigkeit, Stimmungen zu haben, ist

die künſtleriſche Begabung, die letzten Endes faſt in jedem Menſchen lebt. Der Künſtler unterſcheidet ſich in dieſer Beziehung von der Menge nur durch die Stärke und Klarheit ſeiner Stimmungen und die Fähigkeit, ſie künſtleriſch zu geſtalten, ſie als Werk aus ſich herauszuſtellen.

In den bisher beſprochenen Dramen Hauptmanns hatte das Problem einer Syntheſe von typiſierendem Idealismus und charakteriſierendem Realismus deshalb noch nicht endgültig gelöſt werden können, weil der Dichter in ihnen ſtets zugleich einen Stoff und eine Idee geſtalten wollte und dieſe Zweiheit der Gegenſtände nachträglich nicht mehr überwunden werden konnte, ohne wie in den Märchendramen dem einen das Übergewicht über den anderen zu geben oder wie im Scherzſpiele zu beſonderen Hilfsmitteln außerhalb der beiden Gegenſtände zu greifen. Auf Grund dieſer Erfahrung (außer dem Glashüttenmärchen, das wohl zugleich mit dem Luſtſpiele entſtand, liegen alle bisher beſprochenen Dramen zeitlich v o r den 'Jungfern vom Biſchofsberg') konnte als erfolgverſprechend für den endgültigen Vollzug der Syntheſe nur ein Gegenſtand gelten, der ſelbſt eine innere Einheit von Stoff und Idee darſtellt. Die Stimmung in der eben erläuterten Bedeutung des Wortes ſcheint dieſer Forderung zu genügen, und ſo iſt denn der Gegenſtand des Luſtſpieles 'Die Jungfern vom Biſchofsberg' kein Stoff und keine Idee, ſondern eine Stimmung.

Daraus ergeben ſich für die Geſtaltung oder die äußere Form der Dichtung zwei Bedingungen einſchränkender Art. Weder das Typiſieren noch das Charakteriſieren darf in ihr ſoweit getrieben werden wie in einem idealiſtiſchen bzw. realiſtiſchen Drama; denn durch das Überwiegen nach der einen oder der anderen Seite hin käme ja die in dem Gegenſtande ſo glücklich gefundene Einheit wieder in Gefahr. Typiſche ~~wie charakteriſtiſche~~ Züge müſſen vielmehr ſowohl in den Charakteren wie in der Sprache gewiſſermaßen ~~zu gleichen Teilen~~ gemiſcht ſein. Und dasſelbe Gleichgewicht muß zwiſchen der ſtofflichen und der ideellen Seite der Handlung herrſchen. Der Stoff darf nicht ſo eigenartig und feſſelnd ſein, daß die Idee zu der Rolle ſeiner Beſeelerin herabgedrückt wird, und die Idee wiederum darf nicht ſo großes weltanſchauliches Gewicht beſitzen und nicht ſo allgemeingültig und herriſch auftreten, daß der Stoff nur zu ihrem Träger beſtimmt ſcheint. Dieſe Bedingungen, die deshalb ſchon rein verſtandesmäßig abzuleiten und zu begreifen ſind, weil ſie im Verhältnis des Mittels zum Zwecke ſtehen, ſind, wie geſagt, nur begrenzend. Wie dagegen der Raum zwiſchen dieſen Grenzen zu erfüllen ſei, iſt ein künſtleriſches Problem und theoretiſch zu verſtehen erſt dann, wenn ein Künſtler ſeine Löſung vollbracht oder wenigſtens verſucht hat. Von dieſem Geſichtspunkte aus iſt nun Hauptmanns Luſtſpiel zu betrachten.

Sein Gegenſtand iſt eine Stimmung, d. h. nach der im erſten Kapitel gegebenen Beſtimmung des Begriffes „Gegenſtand": das, worauf es dem Dichter hier in erſter Linie ankam, was er künſtleriſch geſtalten wollte, was ſeine Schaffenskraft in Bewegung ſetzte, war eine Stimmung und zwar die Stimmung, die ihn erfüllte, wenn er ſich in die Erinnerung an die auf Hohenhaus bei Zitzſchewig in der Lößnitz verlebten jugendfrohen Zeiten verſenkte. Es iſt hier nicht der Ort, auf Einzelheiten aus des Dichters Lebensgeſchichte einzugehen, die man an anderer Stelle[76]) bequem nachleſen kann. Wohl aber muß wenigſtens darauf hingewieſen werden, daß nach allem, was wir von dem damaligen und ſpäteren Leben Gerhart Hauptmanns heute ſchon

en, diese Erinnerung lust- und leidvoll zugleich war, daß sich in ihr die Freude an tiger jugendlicher Kraft, Ausgelassenheit und Hoffnungsseligkeit mit der Weh- darüber aufs engste verband, wie all dies vergangen und so vieles ganz anders ommen sei, als damals erhofft. Darin ist wohl der Hauptgrund für die Tatsache zu licken, daß der Dichter die ihrem innersten Wesen nach notwendigerweise zwie- tige Herbststimmung, die ihm schon in 'Schluck und Jau' zur Vereinheitlichung Ganzen gedient hatte, nun zum Gegenstande seines Lustspieles macht. Die ganze htung, man kann sagen, von der ersten bis zur letzten Zeile ist nichts anderes als ein ig von der lustvollen Süße und der bangen Müdigkeit des Herbstes, wie sie auch Menschen erfüllt, wenn er, gleich dem Dichter zur Entstehungszeit seines Lust- les, in den Herbst seines eigenen Lebens einzutreten beginnt. Diese Herbststim- ng, die schon 'Schluck und Jau' durchweht, die aber dort ihrer dienenden Rolle sprechend nur den Hintergrund bildet, von dem sich das Herbsterlebnis der Land- icher und die Herbsterkenntnis der Hofgesellschaft plastisch herausheben, ist im Lust- le das allein Herrschende. Alles, die Handlung im ganzen und einzelnen, die Zeich- ig der Charaktere und die Behandlung der Sprache dient letzten Endes lediglich r allseitigen künstlerischen Gestaltung; und nur wenn man sich diese Tatsache ner vor Augen hält, kann man dem Werke in jeder Beziehung wirklich gerecht den.

Die Handlung ist nach allen Seiten hin dem ihr gesetzten künstlerischen Zwecke s feinste angepaßt, denn Stoff wie Idee der Handlung erhalten ihren künstlerischen rt durchaus nur durch die in ihnen sich gestaltende Herbststimmung. An sich sind beide so alltäglich, so ohne eigenes Gewicht, daß sie in dieser Form niemals einer hren Dichtung zum Gegenstande dienen könnten. Aber das müssen sie ja gerade n, um die Aufmerksamkeit, die Einstellung des Genießenden nicht von dem abzu- hen, worauf es dem Dichter einzig ankam, von der Herbststimmung, zu deren iger sie bestimmt sind.

Das Wesen des Dramas ist äußerste Spannung zwischen Gegensätzen.[77]) mpfe bilden infolgedessen den stofflichen Kern jeder dramatischen Handlung. ihnen kommt im idealistischen Drama eine Idee, im realistischen ein Charakter r ein Schicksal sieghaft zur Entfaltung. In einem Drama, dessen Gegenstand eine mmung ist und das man deshalb vielleicht zum Unterschiede vom nur stimmungs- len Drama als Stimmungsdrama bezeichnen könnte, müssen sie dementsprechend n Siege der Partei oder Parteien führen, die die Träger der betreffenden Stim- ng sind, muß sich in ihnen diese Stimmung gegen alle Hemmungen und Wider- nde siegreich durchsetzen. Die Herbststimmung, die Hauptmann zum Gegenstande es Lustspieles wählte, kompliziert diese Aufgabe, ist sie doch, wie dargelegt, ein ben- und Durcheinander gegensätzlicher Gefühlsgruppen. Ausgelassene Heiterkeit d bange Wehmut klingen in ihr zusammen zu einer Harmonie, deren besonderer ig in einer leise mitklingenden Dissonanz besteht. Beide Gefühlsgruppen müssen, gen sie sich vorher noch so heftig befehden, schließlich im Siege der Stimmung zu em Rechte kommen, ja der Sieg der einen muß zugleich der Sieg der anderen sein. ser Forderung ist meisterlich dadurch genügt, daß in allen äußeren Kämpfen, die s Lustspiel erfüllen, die eine Partei der Oberlehrer Nast bildet, unterstützt durch nte Emilie. Das sind die Menschen, die keinen Sinn für die lust- und leidvolle

Herbststimmung haben, die ihr keine Rechnung tragen, ihr entgegentreten, sie stören. Ewald Nast ist der Erzphilister, beschränkt in der Naumburger Kleinstadtatmosphäre und voll ungeheuren Respektes vor der öffentlichen Meinung und der Stellung, die er in dieser einnimmt. Er ist aber auch der Verknöcherte, geistig und seelisch unfruchtbar Gewordene, in Selbstüberhebung auf dem einst Erworbenen Stehengebliebene, der frühzeitig innerlich Gealterte. Wie könnte er sich vertragen mit dem Geiste des Hauses Ruschewey, der vom verstorbenen Vater der vier Jungfern her den Bischofsberg beherrscht, jenem Geiste edler Menschlichkeit, Heiterkeit und Freiheit, dessen lebende Vertreter Onkel Gustav, Sabine und Adelheid, aber auch Großmama von Heyder und der Konsistorialrat sind? Wie könnte er gar in Frieden leben mit der tollen Ausgelassenheit und unbekümmerten Ungebundenheit der Jugend, eines Otto Kranz und einer Ludowike? So gibt es Kämpfe, in denen er auf der ganzen Linie geschlagen wird von dem Geiste des Hauses Ruschewey, der ihm zum Trotz die Hochzeitsfeier doch noch mit festlicher Heiterkeit ausgestaltet, von der Jugend, die ihn mit seiner antiken Wurstkiste vor der ganzen Gesellschaft blamiert. Aber dieser Sieg herbstlicher Lebensfreude und Heiterkeit über Nasts winterliche Humorlosigkeit wird zugleich auch ein Sieg Grünwalds über Nast im Liebeskampfe um Agathe, und das gibt ihm die echt herbstliche Wendung zum Wehmütigen. Gewiß siegt damit auch in ihm Jugendmut und Tatkraft, aber doch ebenso das Morgen über das Gestern und das Heute. Als Nasts Gattin könnte Agathe in der Heimat bleiben, an Grünwalds Seite muß sie diesem folgen, wohin immer sein Tatendrang ihn führt. Und auch in Lux regen sich Reisewünsche. So wird der Bischofsberg bald verödet stehen, wie von den Bäumen schon fast das Laub herunter ist. „Dann ist er nur noch ein Märchen." Aber die Heiterkeit läßt sich in der echten Herbststimmung von der Wehmut nicht unterkriegen. Sie klingt mit ihr zusammen zur Harmonie. „Das Märchen ist doch das beste, Sabine", antwortet Lux, obwohl sie im ersten Akte selbst so wehmütige Betrachtungen angestellt hat, wie ihre älteste Schwester nun. Und der echteste Herbstmensch der ganzen Dichtung, Dr. Kozakiewicz, findet das erlösende Wort: „So laßt uns den Reigen weiter tanzen ins Blaue, ins Dunkle, ins Weite hinein, ins Ungewisse der Himmel und Meere". Hinter dem drohenden Winter lockt ja das Frühlingsland Bimini.

Damit ist eigentlich auch schon die Doppelidee der Handlung ausgesprochen. Der bangen Herbsterkenntnis des πάντα ῥεῖ stellt sich der Gedanke entgegen, der dieses ewige Fluten, das Vergehen auch des glücklichsten Heute aus kraftvoller Lebenslust heraus um des kommenden, lockenden Morgen willen wehmütig-zuversichtlich bejaht und dem Schiller die viel zitierten Worte lieh: „Und neues Leben blüht aus den Ruinen". Beide Gedanken sind uralt, gehören so fest zu dem Besitzstande der Lebenserfahrung jedes Menschen, daß es sich für keinen idealistischen Dichter lohnen würde, sie zum Gegenstande einer dramatischen Dichtung zu machen. Wohl aber sind sie gerade infolge ihrer Alltäglichkeit in ihrer Wechselwirkung aufs trefflichste geeignet, die ideelle Seite einer dramatischen Handlung darzustellen, die zu keinem anderen Zwecke dient als dem, der echten Herbststimmung stofflich wie ideell anschauliche Gestalt zu geben.

Wie die Handlung muß sich auch die Gestaltung der Charaktere und die Behandlung der Sprache in den 'Jungfern vom Bischofsberg' diesem höchsten künstlerischen

Zwecke unterordnen. Es konnte in diesem Falle nicht die Aufgabe des Dichters sein, wie in seinen realistischen Vollenderdramen Persönlichkeiten allseitig charakterisiert und individualisiert hinzustellen, noch weniger aber Typen zu schaffen, wie sie das idealistische Drama zumeist verlangt, sondern es galt, die Züge im Wesen seiner Menschen klar und lebendig herauszuarbeiten, die ihre Stellungnahme zu der das Ganze beherrschenden Herbststimmung kennzeichnen. Daraus ergaben sich Charakterbilder, in denen Typisches und Charakteristisch-Individuelles einander die Wage halten, denn in der Stimmung jedes Menschen, der wirklich eine Persönlichkeit ist, mischt sich ja immer Allgemeinmenschliches und Überliefertes mit Persönlichem und Selbstschöpferischem. Alle Hauptgestalten des Lustspieles, die die Herbststimmung zu erleben vermögen, zeigen daher bei einer näheren Prüfung diese Mischung. So ist, um trotz der Knappheit des Raumes wenigstens ein Beispiel anzuführen, Lux einerseits in vielen Beziehungen der typische Backfisch, „etwas romantisch angehaucht und zugleich keck und zu allen möglichen dummen Streichen aufgelegt, ein rechter Kindskopf noch und dabei beleidigt, wenn die erwachsenen Schwestern sie noch nicht in allen Dingen ins Vertrauen ziehen, die Schönheit der älteren Agathe ehrlich bewundernd und anschwärmend“[78]), anderseits nimmt man an ihr doch auch, vor allem in ihren Gesprächen mit Dr. Kozakiewicz, entschiedene Äußerungen einer ausgeprägten persönlichen Eigenart wahr, die zugleich von einer tiefen und künstlerischen Veranlagung zeugen. Ebenso lassen sich an ihren drei Schwestern, an Onkel Gustav, Otto Kranz, ja selbst an dem Vagabunden Klemt leicht sowohl typische wie individuell-charakteristische Züge aufweisen. Und zwar verhält es sich damit bei all diesen Personen nicht so, daß die typischen Züge nur zur Ergänzung der charakteristischen dienen oder umgekehrt, wie das bei typisierenden oder charakterisierenden Dichtungen der Fall ist, sondern beide Arten sind gleich stark herausgearbeitet, auf beide ist der gleiche Nachdruck gelegt, denn beide müssen ja in gleicher Weise dazu dienen, die Wirkung der das Ganze beherrschenden Stimmung auf die einzelnen Gestalten des Lustspieles zu veranschaulichen.

Eine Ausnahme von dieser Gestaltungsweise zeigt unter den Hauptpersonen nur Ewald Nast. Auf ihn sind eine Unzahl alle in derselben Richtung liegender typischer Züge gehäuft, und diese sind an ihm so einseitig betont und übersteigert, wie das gewöhnlich im realistisch-charakterisierenden Drama mit den charakteristischen Eigenheiten geschieht, um die Charaktere und ihr Schicksal zum „äußersten Falle“ zuzuspitzen. So wird er nicht nur zum Typ, sondern zur Karikatur. Aber auch das ist ganz durch den dieser Gestalt gesetzten künstlerischen Zweck bedingt. Da Nast, wie oben gezeigt, in Gegensatz zu sämtlichen übrigen Hauptpersonen des Stückes zu treten hat, muß er eben alle die typischen Züge tragen, die denen der anderen entgegengesetzt sind. Das ergibt naturgemäß eine verzerrende Häufung. Und da er außerdem der Störenfried der das Ganze beherrschenden Herbststimmung sein muß, die Hemmung, die sich ihrer vollen Entfaltung zunächst entgegensetzt, um im dramatischen Kampfe schließlich siegreich überwunden zu werden, so darf er, wie kein Herbstmensch, so auch überhaupt kein Stimmungsmensch sein, muß er des eigenen, schöpferischen Persönlichkeitskerns, der die anderen Hauptpersonen auszeichnet, ermangeln, was die Verzerrung noch wesentlich verstärkt.

Unter diesem Gesichtswinkel ist sein Hauptgegenspieler nicht Otto Kranz, Lux

oder Grünwald, ſondern Dr. Kozakiewicz, der echteſte Herbſt- und Stimmungsmenſch der ganzen Dichtung. Er ſtellt mit ſeiner heiter-wehmütigen Entſagung gewiſſermaßen den idealen Zuſchauer in ähnlicher Weiſe dar, wie die alte Wittichen in der 'Verſunkenen Glocke'. Obwohl er eigentlich nirgends wirklich in die Handlung eingreift, beherrſcht er ſie doch ganz von ſeinem überlegenen Betrachterſtandpunkte aus und verhilft der Herbſtſtimmung, um derentwillen die ganze Dichtung letztlich geſchaffen wurde, auf ſeine Weiſe dadurch zum Siege, daß er ſtets an der rechten Stelle das rechte, empfindungsgeſättigte Wort findet und damit das, was in den anderen halb unbewußt und gleichſam nur ſchlummernd bereitlag, zu lebendiger Wirkung erlöſt.

Die Sprechweiſe der einzelnen Perſonen iſt ein getreues Abbild ihrer Charaktergeſtaltung. Die Worte Naſts ſind alle verſtandesmäßig nüchtern, herausfordernd ſelbſtbewußt und durchaus konventionelles Papier- und Überſetzungsdeutſch. In Kozakiewicz' Reden dagegen ſchwingt überall die Stimmung mit, in die dieſe Geſtalt von Anfang an getaucht iſt, und ſie erheben ſich daher oft zu einem dichteriſch durchwärmten, feinen und nie aufdringlichen Pathos. Die Sprache der übrigen Perſonen zeigt ſowohl typiſches wie charakteriſtiſches Gepräge, je nachdem gerade in dem Sprechenden typiſche oder individuelle Saiten anklingen. Auch ſie bewegt ſich infolgedeſſen teilweiſe auf dichteriſchen Höhen, ſcheut ſich aber auch nicht, zu platter Alltäglichkeit herabzuſinken, wo das die Charakteriſtik im Dienſte der Stimmung fordert. Dieſe Stimmung aber durchdringt die Sprache aller ihr hingegebenen Hauptperſonen immer ſtärker, je mehr ſie die ihr entgegenſtehenden Hemmungen überwindet, je ſiegreicher ſie ſich entfaltet. So kommt es, daß nach der endgültigen Beſeitigung des Störenfriedes die Sprache des fünften Aktes ganz von ihr beherrſcht wird, daß ein Abglanz von ihr ſelbſt auf den gewöhnlichſten Redewendungen dieſes Aktes liegt und daß das Lied vom Frühlingslande Bimini mit innerer Notwendigkeit aus ihr herauswächſt.

Wenn das bisher faſt allſeitig verkannt worden iſt, ſo liegt das allerdings nicht allein an den Beurteilern, die die Rolle der Stimmung als des Gegenſtandes der ganzen Dichtung nicht richtig erfaßten, ſondern zum Teil an dieſem Gegenſtande ſelbſt, der ſich dieſer Erfaſſung nicht unmittelbar und eindringlich genug darbietet. Wer ein lyriſches Gedicht lieſt, erwartet von vornherein als ſeinen Gegenſtand eine Stimmung, ſtellt ſich mehr oder minder bewußt auf Stimmungsgenuß ein. Einem Drama tritt man zunächſt mit anderen Erwartungen gegenüber. Je nach der Geſtaltung iſt es die ideelle oder ſtoffliche Seite der Kämpfe, die ſeine Handlung ausmachen, die die Aufmerkſamkeit und die Anteilnahme des Leſers oder Zuſchauers in erſter Linie feſſelt. Führt ihn die Geſtaltung dadurch, daß ſie es unterläßt, ſogleich entſchieden zu typiſieren oder zu charakteriſieren, ſchon in dieſer Beziehung nicht ſicher, ſo entſteht Zerſtreuung und Verwirrung, und dieſe ſind — zumal bei der Aufführung — auch dann nur ſchwer zu beheben, wenn endlich die Stimmung, zu deren Träger die Handlung erkoren iſt, ſiegreich ſich durchzuſetzen beginnt. Ein Prolog, der — ähnlich wie bei 'Schluck und Jau' — gleich anfangs auf die beſondere Abſicht des Dichters hinwieſe, könnte vielleicht dieſe Gefahren mindern, aber er wäre doch auch nur ein Notbehelf und läge, da er ſich naturgemäß lyriſcher Mittel bedienen müßte, außerhalb des eigentlich dramatiſchen Kunſtgebietes.

So stellen 'Die Jungfern vom Bischofsberg' entwicklungsgeschichtlich zwar insofern einen Fortschritt gegen die vorher besprochenen Dramen dar, als der Dichter in diesem Lustspiele von der bisherigen Zweiheit der Gegenstände zur Einheit eines Gegenstandes gelangt, in dem Idee und Stoff ihrerseits als Einheit enthalten sind. Aber dieser Gegenstand hat als eine Stimmung doch nicht die für das Drama nötige zusammenfassende Kraft, und so ist denn auch mit seiner Hilfe das Problem der Synthese von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus für das Drama noch nicht endgültig gelöst.

Viertes Kapitel.

Die Sagendramen.

Gerhart Hauptmanns Dramen 'Elga', 'Der arme Heinrich', 'Kaiser Karls Geisel', 'Griselda', 'Der Bogen des Odysseus' und 'Winterballade' sind Sagendramen im Sinne des Begriffes „Sage", wie er schon in der Einleitung zum zweiten Kapitel angedeutet wurde. Sie alle haben zum Inhalt Ereignisse, die von der Überlieferung in eine ganz bestimmte geschichtliche Umwelt verlegt und im Laufe der Jahrhunderte von der Phantasie frei aus- und umgestaltet worden sind und in denen das Wunderbare, sei es als äußere Macht eingreifend, sei es in den Seelen der handelnden Personen sich regend, eine gewisse, wenn auch stets nur dienende Rolle spielt. So ist die äußere Berechtigung ihrer Zusammenfassung in einem Kapitel viel unmittelbarer einleuchtend als bei den bisher besprochenen Dramengruppen und bedarf keiner näheren Erläuterung und Begründung. Aber auch die innere Verwandtschaft dieser sechs Dramen, die sie für die vorliegende Untersuchung zu einer fast lückenlosen entwicklungsgeschichtlichen Kette zusammenreiht, ist besonders stark und daher leicht aufzuzeigen.

Dem Dichter hatte sich eine Stimmung als Gegenstand seines Lustspieles 'Die Jungfern vom Bischofsberg' deshalb aufgedrängt, weil eine solche, gedanken- und wirklichkeitsbezogen zugleich, von innen her zu einer Synthese von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus zu führen versprach. Ebenso stellt aber auch, wie im zweiten Abschnitte des ersten Kapitels dargelegt, jedes Kunstwerk infolge seiner gleichzeitigen Gedanken- und Wirklichkeitsbezogenheit eine Art synthetischer Einheit von Idee und Stoff dar, mag immer im idealistischen die Idee, im realistischen der Stoff das Übergewicht von beiden haben. Es dürfte daher kein Zufall, sondern durch Hauptmanns vielleicht nur halbbewußtes Streben nach einer künstlerischen Synthese von Idealismus und Realismus entwicklungsgeschichtlich bedingt sein, daß er in seinen sechs Sagendramen — und zwar unter all seinen dramatischen Werken *nur* in ihnen — vollbewußt seinen Gegenstand nicht der Welt der Gedanken oder der Wirklichkeit, sondern älteren Dichtungen entnimmt, die der epischen Gattung angehören. Dies bedeutet aber, daß es in all diesen Fällen nicht ein Gedanken- oder ein Wirklichkeitserlebnis war, das seine eigene dichterische Kraft in Bewegung setzte, daß ihn vielmehr ein künstlerisches Erlebnis, welches ja immer ein Idee- und Stofferlebnis zugleich ist, in einer seelischen Lebenslage traf, die ihn durch eigene Gedanken- und Wirklichkeitserlebnisse für dieses künstlerische Erlebnis so empfänglich ge-

macht hatte, daß es ihn in seinen Tiefen erschütterte und zu eigenem künstlerischen Umgestalten drängte. Nicht aber verfuhr er dabei wie der Dilettant, der in seinem Erzeugnis nur eine neue, meist verwässerte Variation des alten Themas gibt, sondern das künstlerische Erlebnis drang so tief in sein eigenes schöpferisches Inneres ein, daß es, mit ihm eins werdend, einem das Alte völlig erneuernden Umschmelzungsvorgange unterworfen wurde. Das offenbart sich nicht nur darin, daß diese sechs Sagendramen schon in der äußeren Handlung von den anregenden Dichtungen vielfach wesentlich weiter abwichen, als das der Unterschied zwischen epischer und dramatischer Form bedingt, sondern vor allem in der schwerwiegenden Tatsache, daß sie sich auch nach Idee und Stoff in keiner Weise mit ihnen decken, vielmehr alle von einem ganz neuen Mittelpunkte her erfaßt sind. Hauptmanns Ausgehen von einem künstlerischen Erlebnis in diesen sechs Fällen bleibt trotzdem grundsätzlich bedeutsam; denn es kennzeichnet die Richtung seines eigenen künstlerischen Zieles und scheint verheißungsvoll für dessen Verwirklichung.

Doch auch die bei 'Schluck und Jau' gemachten künstlerischen Erfahrungen sind in den Sagendramen, die alle außer 'Elga' nach ihm entstanden sind, in einer neuen Weise fruchtbar geworden. In dem Scherzspiele hatte der Dichter einen Stoff und eine Idee in gleichlaufenden Entwicklungen gestaltet, beide Handlungszüge aber dadurch eng ineinander verschlungen, daß ein und dasselbe Ereignis für die eine Gruppe der handelnden Personen das Erlebnis einer persönlichen Krise, für die andere die Erkenntnis eines Weltproblems bedeutete. Die Einheit mußte eine weit vollkommenere werden und über das rein Stoffliche hinaus ihre Wirksamkeit entfalten, wenn Erlebnis und Erkenntnis zugleich in die Seele *eines* Menschen verlegt wurden. Dieser Schritt ist, wie erst aus der Besprechung der einzelnen Werke deutlich hervorgehen kann, in den Sagendramen tatsächlich vollzogen, und damit ist erreicht, daß in ihnen Idee und Stoff in dem künstlerischen Mittel- und Schwerpunkte dieser Dichtungen zusammenfallen, die Idee zugleich Stoff, der Stoff zugleich Idee wird. Das Problem der Synthese von Idealismus und Realismus als zwei Möglichkeiten der inneren Form eines Kunstwerkes scheint damit gelöst, noch nicht aber das der Synthese der ihnen entsprechenden beiden Stilarten. Wie Hauptmann auch um seine künstlerische Bewältigung gerungen hat, wie er ihr, trotz mancher Entgleisungen und Rückfälle, immer näher gekommen ist, zeigen seine Sagendramen.

I. Elga.

Die Aufgabe, Charakter und Schicksal eines Menschen künstlerisch so zu gestalten, daß dieser im Erleben einer persönlichen Seelenkrise zugleich ein allgemeines Weltproblem erkennt und in diesem Erkennen eines allgemeinen Weltproblems zugleich eine persönliche Seelenkrise erlebt, fordert vom Dichter eine ganz andere Einstellung zu seinem Gegenstande, als es der Fall ist, wenn dieser Gegenstand einseitig von einer Idee oder einem Stoffe gebildet wird.

Gewiß gestaltet der idealistische Dichter sein Werk von dessen Mittelpunkte, der Idee, her, der realistische das seine auf dessen Mittelpunkt, das Problem, zu, aber für beide bleibt ihr Gegenstand, die Idee wie der Stoff, immer im Bereiche des Objektiven. Solange der idealistische Dichter in einem Gedankenerlebnis, der realistische in einem

Wirklichkeitserlebnis noch mitten drin steht, kann er es nicht gestalten. Das wird erst möglich, wenn das betreffende Erlebnis als solches abgeschlossen ist, sich in der Seele des Dichters zu einer Idee oder einem Stoffe verfestigt hat und er nun darauf als auf ein Objektives zurück- oder herabblicken kann. Erst der Eindruck, den ihm Idee oder Stoff jetzt machen, wird der Anreger zum künstlerischen Schaffen. Bei diesem selbst muß allerdings der Dichter das Festgewordene wieder in Fluß bringen, aber er ist dabei nicht mehr wie beim ursprünglichen Erleben als theoretischer oder praktischer Mensch tätig, sondern vollbringt es als künstlerischer Mensch, indem er die Idee an einem Stoffe versinnlicht, den Stoff durch eine Idee beseelt, da ja die innere Bewegungskraft seiner Dichtung immer auf dem Verhältnis von Idee und Stoff, Stoff und Idee beruht. Diese ganze Überlegung lehrt, daß die idealistischen wie die realistischen Dichter letzten Endes „nur Erlebnisse künstlerisch gestalten, die ihnen durch den Eindruck eines Objektiven angeregt worden sind, bei den Idealisten durch den Eindruck eines allgemeinen Gedankens, einer objektiven Idee, bei den Realisten durch den Eindruck eines wirklichen oder doch als wirklich vorgestellten Vorganges, einer objektiven Realität".[79]) Und daraus folgt weiter, daß zwischen diesen Dichtern und ihren Werken aus innerer Notwendigkeit stets ein gewisser Abstand vorhanden ist, der „ihre Erlebnisunmittelbarkeit zwar nicht aufhebt, aber doch zum Teile stark dämpft"[80]), da er die rein ästhetische Einstellung zu dem Gegenstande der betreffenden Dichtung bewußt oder unbewußt unterstreicht.

Diese Einstellung muß von dem Schöpfer einer Dichtung sowohl wie von dem sie genießend Nachschaffenden aufgegeben werden, wo es sich darum handelt, ein persönliches Krisenerlebnis als Weltproblemerkenntnis, eine Weltproblemerkenntnis als persönliches Krisenerlebnis künstlerisch zu erfassen. Der Dichter darf seinem Gegenstande nicht mehr als einem Objektiven gegenüberstehen, sondern muß sich in dessen Mittelpunkt stellen, sich gewissermaßen mit ihm gleichsetzen und muß durch die äußere Form seines Werkes den Genießenden zwingen, ein gleiches zu tun. Nicht das künstlerische Verkünden einer Idee, nicht das künstlerische Nachgestalten eines Stoffes, sondern nur ein künstlerisches Sichaussprechen aus letzten unbegreiflichen Erlebnis- und Erkenntnistiefen kann zu diesem Ziele führen. Gilt vom realistischen Dichter das Wort, daß er künstlerisch nur gestalten kann, was er selbst durchlebt hat, so muß man von dem Dichter dieser neuen Kunstrichtung, wie immer man sie auch nennen mag, sagen: Er kann nur gestalten, was er selbst durchlebt, und muß den Leser oder Zuschauer zwingen, es mit zu durchleben. Damit aber ist der Abstand zwischen der Dichtung einerseits und dem Dichter oder dem Genießenden anderseits aufgehoben und die größtmögliche Erlebnisunmittelbarkeit der Dichtung gewährleistet. Von diesem Standpunkte aus und mit dieser Einstellung muß an die Sagendramen Hauptmanns herangetreten werden.

Gerhart Hauptmann hatte guten Grund, sein schon 1896 entstandenes Nachtstück 'Elga' elf Jahre lang der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Publikum wie Kritik des Entstehungsjahres wären auch nicht im entferntesten fähig gewesen, den künstlerischen Absichten des Dichters zu folgen. Zu unerschüttert war noch die Herrschaft des Idealismus wie des Realismus über die Bühnen jener Zeit. Ja, sie hat sogar auf die Gestaltung seines Werkes selbst nicht unwesentlich eingewirkt. Es ist ein Traumstück.

Man hat diesen Umstand ganz allgemein damit erklärt, daß das Vorbild des

Dramas, Grillparzers Novelle 'Das Kloſter bei Sendomir' eine Rahmenerzählung ſei und Hauptmann einfach den wenig gelungenen Verſuch gemacht habe, dieſe epiſche Form ins Dramatiſche umzuſetzen. Aber darf man dem Dichter wirklich einen ſolchen Mangel an Gefühl für die grundſätzlichen Unterſchiede der epiſchen und dramatiſchen Formgeſetze zutrauen? Der Rahmen einer Erzählung dient ja zweifellos gerade dazu, die „epiſche Situation" herzuſtellen, d. h. die Vorſtellung der Behaglichkeit eines kleinen Zuhörerkreiſes zu erzeugen, das Vorgetragene als in der Vergangenheit geſchehen und alſo abgeſchloſſen zu kennzeichnen, ſo daß es den Leſer nicht mehr unmittelbar berührt, und endlich dem Erzähler die nötige Freiheit und Selbſtherrlichkeit ſeinem Stoffe gegenüber zu gewährleiſten.[81]) Eine ganz andere Wirkung hat es, wenn uns etwas als Traum dramatiſch vorgeführt wird; denn das Weſen des Traumes beſteht ja in ſeiner Gegenwärtlichkeit und darin, daß der Träumende in ihm faſt überall ſelbſt tätig anweſend iſt. Nur ſtreckenweiſe ſchieben ſich manchmal Traumſtücke ein, die als Viſionen auftretend ſeine Befürchtungen und Hoffnungen verkörpern und denen gegenüber ſich der Träumende rein als Betrachter verhält. Die Traumform iſt alſo ein geeignetes Mittel für den Dramatiker, den Leſer und noch mehr den Zuſchauer dazu zu zwingen, die Geſchehniſſe des Traumvorganges unmittelbar zu durchleben. Das aber mußte, wie die obigen Darlegungen gezeigt haben, Hauptmanns Ziel bei ſeinen Sagendramen ſein. Und weil eben die Zuſchauerſchaft des Jahrhundertendes für dieſe Einſtellung künſtleriſch nicht genügend vorbereitet war, um ſie von vornherein ohne weiteres zu vollziehen, ſo ſuchte er ſie durch den Rahmen, den er ſeinem Werke gab, zu dieſer Einſtellung hinzuführen. Daraus erklären ſich deſſen Eigentümlichkeiten. Man hat Hauptmann vorgeworfen, die Schauerromantik der Grillparzerſchen Novelle unnötigerweiſe verſtärkt zu haben[82]), indem er den Ritter in einem Turmgemache übernachten läßt, von dem die Leute ſagen, daß es in ihm „manchmal nicht recht geheuer ſei", indem er ferner ihm die Worte in den Mund legt, das Bett ſähe „vielmehr einem Sarge ähnlich als einem Bett", und indem er ſchließlich die Geſtalt des Mönches in einem Dunſtkreis von Düſternis und Unheimlichkeit taucht. Man verkennt damit aber, daß das für den Dramatiker alles treffliche Mittel ſind, um den Zuſchauer im Sinne ſeiner künſtleriſchen Abſicht ſeeliſch zu beeinfluſſen, ihn auf den bevorſtehenden Angſttraum, den der Ritter ſelbſt am Ende ſehr treffend als einen „ſchweren Alb" bezeichnet, einzuſtimmen. So iſt auch die Warnung des Mönches: „Es baue niemand ſein Glück auf Weib und Kind!" nicht allein an den Ritter, ſondern ebenſoſehr an die Zuſchauer gerichtet. Selbſt der glücklichſte Gatte und Vater unter ihnen ſoll ſich ahnend der Gefahren bewußt werden, die ſeinem Beſitze und ſeinem Glücke drohen können. In den Geſtalten und Geſchehniſſen des Traumes nimmt dieſe Ahnung dann, vom Dichter geformt, leibhaftige Geſtalt an. Nicht nur der Ritter, auch der Zuſchauer muß, wie die Szenenbemerkung am Schluſſe der erſten Szene ausdrücklich betont, dieſen Traum träumen, verharrt er ihm gegenüber in der Rolle des reinen Zuſchauers, ſo kann er niemals in die künſtleriſchen Erlebnistiefen des Werkes voll eindringen.

So iſt der Ritter nichts anderes als der Vertreter des Zuſchauers auf der Bühne, und der Dichter hat dementſprechend ſeinen Charakter ſo unbeſtimmt als möglich gehalten, ihn aber dafür durchaus mit der ſeeliſchen Einſtellung ausgeſtattet, mit der der Zuſchauer für gewöhnlich ins Theater kommt. Der Ritter iſt müde von der Lei-

stung des Tages, er hat das Abendbrot eingenommen, aber er mag noch nicht schlafen gehen. Ein gewisser Genußwille, ausgedrückt durch den Befehl, ihm den Wein dazulassen, und eine leise Neugier sind noch in ihm wach, die sich dadurch äußert, daß er mit dem einheizenden Mönche ein Gespräch anknüpft. Erst der ferne Chorgesang der Mönche wirkt einschläfernd auf ihn, und er streckt sich auf das Lager. Auch am Schlusse äußert der Ritter durchaus die Gefühle der Zuschauer. Wie ein schwerer Alb hat es während des ganzen Traumes auch auf ihnen gelegen, und sie sind froh, zu erwachen und wieder hinauszukommen in die tätige Welt. Schlenthers[83]) Frage, ob „der träumende Ritter der verkleidete Dichter" sei, kann man also mit Ja und mit Nein beantworten. Denn er ist eben nicht nur der verkleidete Dichter, sondern auch der verkleidete Leser oder Zuschauer, kurzum jeder, der guten Willens ist, sich in den Erlebnismittelpunkt des Traumdramas zu stellen. Das zwei Jahre nach 'Elga' entstandene Fragment 'Das Hirtenlied' bestätigt die Richtigkeit dieser Auffassung, wenn man den Vorgang beachtet, wie dort der Künstler plötzlich selber zu Jakob wird.

Schlenther hat auch gefragt: „Wie kommt der Ritter zu diesem Traume, was geht er ihn an?".[84]) Wenn man die Geschehnisse des Traumes wie ein realistisches Drama betrachtet und in ihnen die wirkliche Geschichte Starschenskis und Elgas erblickt, kann man darauf keine befriedigende Antwort finden. Aber diese Einstellung ist eben falsch, zumal der Dichter mit keinem Worte andeutet, daß der Ritter im Traume früher wirklich Geschehenes schaut, was psychologisch tatsächlich unerklärlich wäre. Vielmehr verhält es sich damit so: Der Ritter hat daheim Weib und Kind, Menschen, die er leidenschaftlich und mit deutscher Treue und Hingabe liebt, die ihm, wie aus seinen Worten hervorgeht, die Welt bedeuten. Da reckt sich vor ihm die fast drohende Warnung des Mönches auf. Düstere Möglichkeiten der Vernichtung seines Glückes treten vor sein inneres Auge. Der Name Starschenski fällt. „Er hatte das Schwert und das Weib im Arm, und dennoch nahm er am Ende das Kreuz allein." Die Befürchtungen für das eigene Glück mischen sich mit der dunklen Vorstellung vom Schicksale des anderen. Das merkwürdige Quartier, das unheimliche Benehmen des Mönches, der ferne Chorgesang tun ein übriges dazu, und so gestaltet die vielfach aufgereizte Phantasie in schwerem Schlafe den folgenden Traum. Der Starschenski dieses Traumes ist also nicht ohne weiteres der, dessen Name der Mönch nannte und mit dem der Mönch auch wohl gleichzusetzen ist, sondern er ist zugleich auch der träumende Ritter, und mit ihm wiederum zugleich auch der träumende Zuschauer. Tua res agitur, um dein Geschick handelt es sich in diesem Drama! Du, der du irgendeinen Menschen so liebst, daß es für dich keinen anderen Zugang zur Welt gibt als durch ihn allein, du bist dieser Starschenski! Erlebe sein Glück, erlebe aber auch seine Vernichtung als d e i n Schicksal, und du wirst erschüttert und doch erhoben und gereinigt den Alb der Dichtung von dir abschütteln. So ruft der Rahmenvorgang des Traumdramas 'Elga' dem Leser und Zuschauer zu. Katharsis, die Reinigung der Leidenschaften, ihre Abklärung sub specie aeterni, war ja schon einem Aristoteles das Ziel der Tragödie.

Nicht Elga, wie der Titel glauben machen könnte und wie die Beurteiler[85]) meinen, die sich aus realistischer Voreingenommenheit nicht zu befreien verstehen, sondern Starschenski ist der Mittelpunkt der ganzen Dichtung. Aus seinen letzten Erlebnis- und Erkenntnistiefen ist sie gestaltet, muß sie im künstlerischen Genießen erfaßt werden. Die Gestalt Starschenskis ist vom Dichter nicht äußerlich beobachtet und dann in ihrer

Eigenart möglichst getreu wiedergegeben wie etwa die Personen seiner Vollendetendramen, sondern sie ist von innen her geschaut, ist Hellsicht, Vision des eigenen Selbst, muß auch für den Leser und Zuschauer Vision des eigenen Selbst werden. — Damit bildet ein dem erkennenden Verstande schlechterdings Undurchdringbares, nur der Schau, der Intuition Zugängliches den Kern des Dramas und bringt es in Gegensatz zu aller bisherigen Kunstübung. Denn alle Eindruckskunst, mag sie idealistisch oder realistisch sein, ist für den Verstand grundsätzlich restlos auflösbar, wenn man sie nur wirklich von unendlich vielen Seiten aus betrachten könnte. Aber auch dieser idealen Erkenntnis, diesem letzten Ziel aller Einzelerkenntnis verschließt sich die Kunst, die bei Starschenski am Werke war. Schon die Einheit von Erlebnis und Erkenntnis ist ja ein Begriff, den man zwar bilden kann, der aber immer ein Grenzbegriff bleiben muß. Denn er enthält ein Problem ohne alle Auflösung, weil der Verstand ein und denselben Vorgang immer nur entweder als Erlebnis oder als Erkenntnis erfassen kann. Auch die folgende Betrachtung muß als eine wissenschaftliche diese Scheidung vornehmen, doch darf man nie außer acht lassen, daß sie eben nur ein unvermeidbarer Notbehelf des Erkennens ist.

Aus der Seele des Traumhelden, in den sich der Träumende selbst verwandelt hat, ist das Traumdrama gestaltet, auch die Szenen, in denen er nicht selbst auftritt. Man kann im Traume durch Wände hindurch Ereignisse sich abspielen sehen, an denen man nicht handelnd beteiligt ist, die man aber befürchtet oder erhofft. So ist es auch hier. Müssen — um nur ein Beispiel anzuführen — nicht von dem Augenblicke des ersten Verdachtes an vor Starschenskis innerem Auge Vorgänge vorüberziehen wie die, die den ersten Teil der dritten Szene füllen? Das gleiche läßt sich auch für die wenigen anderen in Starschenskis Abwesenheit spielenden Szenen nachweisen.

Das Erlebnis und die Erkenntnis Starschenskis, erzeugt als Traumerlebnis und -erkenntnis des Dichters, geformt als die des träumenden Ritters und durch die Dichtung bewirkt als solche des Lesers und Zuschauers, sind mit wenigen Worten zu umschreiben. Starschenski erlebt von Stufe zu Stufe den völligen Zusammenbruch nicht nur seines Glückes, sondern seiner ganzen Welt, da er beides auf Elga und nur auf ihr auferbaut hatte und sich dieser Grund- und Eckstein als morsch erweist. Bis zuletzt will, kann er nicht an diesen Zusammenbruch glauben, klammert er sich immer wieder an seiner Liebe zu Elga an. Erst Elgas „voll Haß, Grauen und Ekel" ausgestoßene Worte: „Ich hasse dich! Ich speie dich an!" machen ihn sehend für den Abgrund, der unüberbrückbar zwischen ihnen klafft, treffen ihn im Kern seiner Persönlichkeit. Damit muß der Traum zu Ende sein, der Vorhang sich schließen. Es ist sinnlos zu fragen, was noch geschieht, ob Starschenski Elga tötet oder nicht. Der Träumende erwacht, denn sein Traumsein ist in dem Augenblicke vernichtet, da ihn Elgas letzte Worte treffen. Ob aber der wirkliche Starschenski, der im Rahmen als Mönch auftritt, seine ungetreue Frau einst getötet hat, ist völlig ohne Bedeutung.

Beim Erleben des Zusammenbruches seines Glückes tut sich Starschenski das Weltproblem des Glückes überhaupt auf. Sinnieren und Grübeln liegt ihm im Blute, und schon ganz im Anfange des Traumdramas ruft er aus: „Wer soll glücklich sein, Mutter!" Ja, wer soll glücklich sein? Das ist die Frage! Und Starschenski, mit ihm zugleich der träumende Ritter und der träumende Zuschauer, erlebt nur die negative Seite der Antwort auf sie: „Es baue niemand sein Glück auf Weib und Kind!" Dieses War-

mungswort des Mönches, Hauptanreger des Traumes, ist zugleich sein Leitmotiv, klingt und schwingt nach durch das ganze Traumgeschehen, schafft jenes Mißtrauen und jene Verdachtbereitschaft des Träumend-Geträumten, die mit ungeheurer dramatischer Wucht die Enthüllung von Stufe zu Stufe vorwärts treibt, dieses sich stetige Überbieten der Traumphantasie seelisch begründet.

Der Versuch, eine Charakteristik Starschenskis zu geben, ist eigentlich ein ebenso verfehltes Unterfangen, wie das Bemühen eines Menschen, von sich selbst ein Charakterbild zu entwerfen. Oder aber man müßte sich auch dieser Gestalt gegenüber einstellen, als sei sie eine realistisch geschaute. Erst dann könnte man sie etwa mit dem Starschensky Grillparzers vergleichen. Wie wenig dabei herauskommt, zeigt ein in dieser Richtung unternommener Versuch Röhrs[86]), der lediglich zu der Feststellung führt, daß Hauptmanns Starschenski mehr leide. Was ist aber damit gewonnen? Er ist eben gar keine Gestalt, die man so von außen betrachten kann. Man muß ihn von innen erleben.

Ganz anders verhält es sich mit den übrigen Personen des Traumdramas. Sie stehen ja auch Starschenski als nach außen abgeschlossene Persönlichkeiten gegenüber, in deren Inneres er nur insoweit einzudringen vermag, als er ihre Äußerungen in Worten, Taten und Gebärden auf seelische Vorgänge und innere Eigenschaften deutet. So rechtfertigt sich ihre vom Dichter gewählte realistische Erfassung und charakterisierende Durchbildung, bei der die hohe Fähigkeit Hauptmanns, aufs feinste und genaueste zu beobachten und das Beobachtete dann in künstlerischer, zweckentsprechender Auswahl trefflicher und unübertrefflich wiederzugeben, in ebenso hellem Lichte erstrahlt wie in seinen Vollendetdramen. Diese Gestalten gingen denn auch den Lesern, Zuschauern und Beurteilern, die durch die Schule des charakterisierenden Realismus des Jahrhundertendes gegangen waren, ohne weiteres ein.

Vor allem Elga selbst, denn diese ist eine Meisterleistung individualisierender Charakteristik. Von allen Seiten wird ihr Charakter plastisch zu erlebbarer Anschaulichkeit gebracht. Es bedürfte kaum der Worte zu Anfang der vierten Szene, mit denen sie sich selbst charakterisiert, oder der Äußerungen von seiten Starschenskis und Marinas, die ihre Eigenart mit scharfen Strichen umreißen. Jedes ihrer Worte, jede ihrer Gebärden, jeder kleinste Teil ihres ganzen Verhaltens weist so deutlich auf diese hin, daß man keinen Augenblick über ihr wahres Wesen im Zweifel sein kann. Sie ist keineswegs einfach die heuchlerische Dirne, als die Grillparzer sie in seiner Novelle schildert. Sie ist ein ganz unmittelbar und vorbehaltlos dem augenblicklichen Erleben hingegebener Mensch, voll von der unersättlichen Erlebnisgier und der unberechenbaren Unstetigkeit des Abenteurers. Sie kennt sich in dieser Beziehung ganz genau, bejaht bewußt diese ihre Eigenschaften als die einzig ihr gemäßen, die ihr das Leben erst lebenswert machen, und gibt sich nicht die geringste Mühe, sie vor den anderen, ihrem Gatten, ihrer Schwiegermutter, ihrem Geliebten und ihrer Zofe, irgendwie zu verbergen. Nur ihre Liebschaft mit Oginski hält sie vor denen geheim, die sie stören würden, da ihr ja sonst ihr wesentliche Erlebnismöglichkeiten verschlossen würden. Sie liebt beide, Starschenski und Oginski, auf ihre Art. Es ist keine hingebungsvolle, opferbereite, alle Wechselfälle überdauernde Liebe, wie sie die beiden Männer von ihr erwarten, ja verlangen. Einer solchen Liebe ist sie ihrer ganzen Natur nach nicht fähig. Ihre Liebe ist nur der Ausfluß ihrer Erlebnisgier, Starschenski und

Oginski sind nur Mittel für sie, diese zu befriedigen. „Wo ich glücklich und fröhlich sein kann, Pan, da liebe ich auch", gesteht sie ihrem Gatten offen ein. So verrät sie Starschenski an Oginski, aber auch diesen an jenen, wie es die Lage des Augenblicks gerade erfordert, indem sie den einen vor dem anderen verächtlich macht, und doch nur, um sich alle Erlebnismöglichkeiten zu erhalten, die ihr beide nur im Wechsel zu bieten vermögen. Nicht Liebe zu Oginski, sondern unauslöschlicher Haß gegen den, der durch Oginskis Ermordung bewiesen hat, daß er gewillt ist, sie überhaupt von der bunten Mannigfaltigkeit des Erlebens abzuschließen, läßt sie zu Starschenski in die Worte ausbrechen: „Ich hasse dich! Ich speie dich an!" Viel lieber wirklich tot sein, als in der Ehe mit Starschenski lebendig begraben! Das ist die Lebensstimmung, die sich in ihnen mit der ihr eigenen Rückhaltlosigkeit und Leidenschaftlichkeit äußert.

Auch Oginski, von Grillparzer ziemlich blaß gehalten, hat im Drama kräftigere Farben bekommen. Er ist Starschenski wesensverwandter, als man gewöhnlich erkannt hat. Vor allem ihr Verhältnis zu Elga ist ganz das gleiche. Mit kühnem Griff bringt das der Dichter dadurch zur Anschauung, daß er Oginski Starschenskis grausigen Traum, der ihm Elgas Wesen offenbarte, ganz im gleichen Sinne zu Ende erzählen läßt. Diese beiden Nebenbuhler sind völlig eins in der Meinung über das Weib, das sie fesselt. Aber sie kommen beide nicht los von ihr, und so sind sie beide des Lebens überdrüssig.

Die Nebenpersonen: Timoska, Dortka, die Brüder Elgas, sind meisterlich mit wenigen Strichen als Menschen von Fleisch und Blut und scharf umgrenzter Eigenart gestaltet. Nur die Mutter Starschenskis, Marina, die erst von Hauptmann in die Handlung eingeführt worden ist, bleibt Relief. Mit gutem Grunde! Denn sie dient lediglich als Schallwand für Starschenski und gelegentlich auch für Elga, ist also nur ein Mittel dramatischer Ökonomie. Eine weitere Ausführung dagegen würde sie zu einem wesentlichen Faktor des Geschehens gemacht und damit nur die reine Linie der Entwicklung verwirrt haben.

Das feine Charakterisierungsmittel der Sprache handhabt Hauptmann auch in diesem Drama mit vollendeter Meisterschaft. Jedes Wort ist von größter Wirklichkeitstreue und oft bis in den Tonfall hinein auf den Charakter des Sprechenden abgestimmt. Aber zu diesen schon in den Vollenderdramen Hauptmanns herrschenden Vorzügen seiner Kunst kommt in 'Elga' noch etwas ganz Neues hinzu. Da es bei Starschenski, wie aus dem Vorhergehenden deutlich geworden sein dürfte, nicht darauf ankam, auf Charakteristik von außen, sondern auf ein unmittelbares Offenbarwerden seiner Seele und ihres Erlebens und Erkennens von innen her abzuzielen, wird die Auswahl seiner Äußerungen auch in den Worten von einem ganz anderen Grundsatze beherrscht als beim charakterisierenden Stile. Nur die Worte, die sich jeweils in dem gegebenen Augenblicke mit unentrinnbarer Notwendigkeit aus den Spannungen seiner Seele lösen müssen, werden ihm in den Mund gelegt. Wer sich, der Absicht des Dichters gemäß, tief genug in den Mittelpunkt von Starschenskis Wesen versenkt, empfindet jedes seiner Worte als Befreiung von einem Druck, mit dem Glück wie Leid auf seiner Seele lasten. Dadurch bekommt die Sprache Starschenskis eine Wucht unmittelbaren seelischen Ausdrucks, wie sie bei Hauptmann früher nirgends und später nur an einzelnen Stellen seiner Sagendramen und seiner exotischen Dramen anzutreffen ist. Und auch die Sprache seiner Hauptgegenspielerin Elga wird im Gespräche mit Star-

henski oft bis zu der gleichen Höhe gesteigert, allerdings mit dem Unterschiede, daß er Zuschauer wie Starschenski selbst ihre Worte in diesem Sinne *deutet*, die Starhenskis dagegen unmittelbar *erlebt*.

Wir wissen durch Schlenther[87]), daß Hauptmann zur Entstehungszeit seiner 'Elga' n Begriffe war, als Mann von 34 Jahren, mitten im „Rinascimento des vierten ahrzehnts", sich ein junges Leben dauernd zu verbinden. Nicht ohne Überlegung it man in diesem Alter einen solchen Schritt. Mancherlei Grübeleien und manche Erhrungen in seinem Bekanntenkreise mögen damals die Seele des Dichters beschwert aben. Da las er, wohl angeregt durch den ihm verliehenen Grillparzerpreis, 'Das loster bei Sendomir'. Aus den eigenen Gedanken- und Wirklichkeitserlebnissen und em künstlerischen Erlebnis dieser Lektüre, die jene alle erst zur Einheit zusammenschloß, ebar sich ihm mit elementarer Gewalt sein Werk. In nur vier Tagen, wie es heißt, at er es mit fast nachtwandlerischer Sicherheit niedergeschrieben. Nur so ist es zu rklären, daß er mit ihm, was die Gestaltung Starschenskis von innen heraus und bis i die Sprache, den Stil hinein anlangt, dem künstlerischen Ziele so außerordentlich ahegekommen ist, das ihm in seinen späteren Sagendramen zwar bewußter und arer geschaut, aber doch immer noch als Ziel vorschwebt.

II. Der arme Heinrich.

Die Sage vom „armen Heinrich", uns zuerst überliefert in dem mittelhochdeuthen Epos Hartmanns von Aue, ist ein echtes Kind ihrer Zeit, jener Zeit, in der die eltliche ritterliche Kultur, an eigener Übersättigung erkrankend, sich wieder entschieener dem Religiösen zuwandte, ohne allerdings vorerst ihre ritterliche Eigenart aufugeben. Ein religiöses Problem hat denn auch Hartmann in seiner Dichtung gestalt. Weil Heinrich in seinem beispiellosen Glücke die Güte Gottes nicht innig und dankar genug empfunden hat, wird er mit Aussatz geschlagen und genest erst, als er sich u dem Entschlusse durchgerungen und ihn durch die Tat bewährt hat, sich demütig i die Schickung Gottes zu fügen. Ein Mädchen, ein mitleidiges, opferbereites, fromes Kind führt ihn unbewußt den Weg zu dieser Selbstüberwindung und bringt ihm auf eine ganz andere Weise die Rettung, als es selbst gewünscht hat. Man sieht: er Hauptnachdruck liegt bei Hartmann durchaus auf dem Anfang und dem Ende von einrichs Krankheitsgeschichte. Die metaphysischen, religiösen Ursachen seiner Erankung und Heilung werden aus den Anschauungen jener Zeit heraus geschildert. er Mittelteil aber der alten Dichtung gehört ganz der jugendlichen Retterin. Wie i der Seele dieses Kindes aus Mitleid und aus Himmelssehnsucht der unerschütterhe Vorsatz erwächst, sich für die Heilung des kranken Herrn zum Opfer zu bringen, ird in ihm mit bewundernswert feiner psychologischer Kunst entwickelt, und damit ird zugleich auch von der anderen Seite her die Idee des ganzen Werkes hell beleucht, die man am besten in die Worte Christi fassen kann: „Wer sein Leben erhalten ill, der wird es verlieren; wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird s finden."[88]) Heinrich selbst tritt in diesem Mittelteile der Erzählung ganz in den intergrund. Aber gerade an diesem Punkte setzt der moderne Dichter an, denn für ihn hebt sich hier die von Hartmann kaum empfundene Rätselfrage: „Wie kommt Hein-

rich dazu, das Opfer des Kindes anzunehmen; wie wird es ihm möglich, das Kind bis an den Seziertisch des Salerner Arztes zu führen?“[89])

Wir wissen noch nicht wie bei ‘Elga’, welche seelische Lebenslage Hauptmanns, was für eigene Gedanken- und Wirklichkeitserlebnisse ihn innerlich so vorbereitet hatten[90]), daß ihm die Sage vom armen Heinrich zu einem seine eigene Schaffenskraft aufwühlenden künstlerischen Erlebnis werden mußte. Das eine aber ist zweifellos, daß die Antwort auf jene Frage nicht aus der noch so genauen Beobachtung eines Charakters in der Wirklichkeit oder in der Phantasie gegeben werden konnte, sondern nur aus eigenstem Erleben. Mag der Dichter das durch unheilbar erscheinende Krankheit bedingte Ausgeschlossensein von dem gerade für den geistigen Menschen so unentbehrlichen Verkehr mit den Mitmenschen in gemilderter Form (durch eine vorübergehende Taubheit etwa) wirklich oder als Befürchtung für sich nur in der Vorstellung durchlebt haben, sein Verhältnis zu dem Helden dieser deutschen Sage wurde das gleiche wie das zu Starschenski. Er stellte sich in den Mittelpunkt seines Wesens, gestaltete ihn von innen nach außen wie jenen, nicht von außen nach innen wie die realistisch erfaßten Personen seiner Vollendetdramen.

Schwerer als bei dem Nachtstücke ‘Elga’ ist der Zugang zu dieser Erkenntnis zumal für den realistisch Voreingenommenen, da Hauptmann hier auf die wirkungskräftigen Mittel verzichtet, die ihm dort die Form des Traumdramas bot. Schwerer mag auch ihm selbst die Versenkung in die letzten Erlebnis- und Erkenntnistiefen des armen Heinrich geworden sein, denn was ihm bei ‘Elga’ im Rausche eines ihn wie ein Fieber anfallenden Schaffenszwanges fast absichtslos gelang, wird nun mit bewußter Kunst zu erreichen gestrebt. Aber gerade diese beiden Umstände stellen doch zugleich den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt über ‘Elga’ hinaus dar, wenn anders man mit Recht die Sparsamkeit in der Anwendung der Mittel als das Meisterlichere bewertet und mit gleichem Rechte das bewußte künstlerische Schaffen höher stellt als das naive.

Der Kern des Dramas ist Heinrichs Erleben und Erkennen, das sich im vierten Akte, in Pater Benedikts Waldkapelle aufgipfelt zu dem verzweiflungsvollen Schrei: „Doch ich will leben!! leben!!!“ — Es galt, den Leser und Zuschauer so tief in das Krisenerlebnis und die Weltproblemerkenntnis Heinrichs einzuführen, daß sie ihm wie dem Dichter zu eigenen wurden. Diesem Zwecke dienen die ersten beiden Akte. Mit äußerster Vorsicht, aber mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit geht der Dichter in ihnen zu Werke. Heinrich selbst bleibt, obwohl er während des größten Teiles des ersten Aktes auf der Bühne ist, noch stark im Hintergrunde; denn es kam zunächst darauf an, das Bild des reichen Heinrich, der er bisher war, und seines Glückes so, wie es sich in den Seelen der anderen Personen spiegelt, möglichst eindringlich und allseitig herauszustellen, auf daß es in schroffsten Gegensatz trete zu der leidenden, innerlich zerrissenen, weltentsagenden Gestalt des armen Heinrich, wie sie das besorgte Kopfschütteln des Pachters Gottfried und die tiefe Erschütterung des Ritters Hartmann erregt. Dieser Gegensatz soll die Anteilnahme des Lesers und Zuschauers so unentrinnbar zu Heinrich hinzwingen, daß er durch den plötzlichen Ausbruch seines namenlosen inneren Elends am Ende des zweiten Aktes mitten in seine Seele hineingerissen wird. Deshalb sind Heinrichs Äußerungen bis dahin so maßvoll und gedämpft gehalten, daß anfangs diese Gestalt fast wie eine realistisch geschaute wirken könnte. Doch schon in ihnen zucken

hie und da Flammen aus Tiefen seelischer Erregung und Spannung auf, die nie von außen her zu erschließen sind. Wer sich ihnen, wer sich vor allem Heinrichs Rasereien am Schlusse des zweiten Aktes gegenüber rein als — wenn auch noch so erschütterter — Zuschauer verhält, wer nicht erlebt: hier tobt das Elend und Leid der ganzen Menschheit, tobt dein eigenes Leid sich aus mit uneindämmbarer Gewalt, der wird der Dichtung immer innerlich fremd bleiben.

Nachdem der Dichter so sich selbst und Leser und Zuschauer mitten in Heinrichs Schicksal als in ein eigenes hineingeleitet hat, gestaltet er es als Erlebnis und Erkenntnis. Das Erlebnis aber ist dies: nicht bricht ihm eine Welt zusammen wie dem Grafen Starschenski, sondern die Welt bleibt bestehen in all ihrer Schönheit, mit all ihren lockenden Reizen, aber er wird aus ihr ausgestoßen immer von neuem und Schritt für Schritt. Daß er sich selbst zu den Pachtersleuten verbannt und Hartmann die Verwaltung seines Besitzes überträgt, ist nur der erste. Ottegebes opferwillige Liebe treibt ihn in die Berge, jagt ihn, da sie ihm auch dahin folgt, nur noch tiefer in die Wildnis und die Einsamkeit hinein. Als er, schon fast am Überwinden, dort sein Grab schaufelt, tritt die Lockung der Welt erneut an ihn heran, erst in der Gestalt Ottackers, seines getreuen-ungetreuen Knechtes, dann in Pater Benedikt und Pachter Gottfried. Gelingt es ihm noch, die ungeheure Erregung, in die ihn schon Ottackers Besuch mit allen durch ihn neu erwachenden Erinnerungen versetzt, kraftvoll niederzuringen, so beginnt sein Widerstand zusammenzubrechen durch die Unterredung mit Pater Benedikt und Gottfried. Zwar zeigt er sich auch ihnen gegenüber noch standhaft, rühmt sich, wenn auch äußerlich unrein am ganzen Leibe, so doch innerlich als sittlicher Mensch makellos zu sein. Aber dieses Sichrühmen, dieses tobende Poltern seiner Rede, jene Erzählung von dem zweimaligen Besuche Ottegebes, seine Schilderung seines ihr erfolgreich geleisteten Widerstandes sind doch nichts anderes als Mittel, die Lockung in seiner eigenen Brust zu übertäuben. Doch der alten Männer mitleidiges und bekümmertes Mahnwort: „Sucht Euch ein Obdach!" klingt in ihm nach, und seine Sehnsucht nach Heilung, nach neuem Leben wird ihm zur Vision. So treibt es ihn noch einmal in die Welt, einen aussätzigen Bettler, nur zu sehnsüchtigem Schauen. Und wie er noch einmal all sein Elend ganz erlebt, wie ihn schließlich gar Verleumdung und Verfolgung der Menschen wieder hineinhetzt in die Wildnis, da bricht auch das letzte in ihm entzwei: Der Stolz der sittlichen Persönlichkeit. Es ist in ihm „nichts weiter zu vernichten". Er ist nicht mehr er selbst. Er ist nur noch ein Schrei nach Leben. Dieses von Stufe zu Stufe sich entwickelnde Erlebnis völliger innerer Selbstaufgabe kann man in all seinen widerspruchsvollen Äußerungen nur dann ganz erfassen, wenn man es als sein eigenes von innen her mit erlebt; denn von daher ist es von Hauptmann selbst erlebt und künstlerisch gestaltet, von daher fand er die Lösung des seelischen Problems in der Geschichte des armen Heinrich, das ihn selbst im Innersten betraf.

Die Erkenntnisfrage aber, die sich dem armen Heinrich im Erleben seines unermeßlichen Leides mit unerbittlicher Gewalt aufdrängt, ist die uralte Frage nach dem Sinn des Leides in der Welt. Und ihm, der schon in seinem namenlosen Jammer und Elend wild rasend die Sinnlosigkeit des Leides verkündet hat, gibt sich nun plötzlich in seiner tiefsten Erniedrigung, da die totgeglaubte Ottegebe zu ihm tritt, eine Antwort von überwältigend aufrichtender Macht:

„Wärst du . . . du bist es nicht . . . wärst du es doch:
Dann . . . dann . . . wie sollt ich dann das Licht erfassen,
das meines seligen Kerkers Wand durchbricht?
Dann war ich blind Zeit meines Lebens, und
erst tief im Abgrund fand ich das Gesicht!
Dann, statt zu fluchen, müßt ich segnen! Danken,
statt anzuklagen, dem, der mich geführt."

Das abgründigste Leid als die notwendige Grundlage des höchsten Glückes! Das ist die Lösung, die Heinrich für das Weltproblem des Leides aus eigenem Erleben findet. „Der erste Strahl der Gnade" hat ihn getroffen.

Damit ist mit dem Ende des vierten Aktes das Erleben und Erkennen Heinrichs zu dem Ziele geführt, das dem Dichter vorschwebte, als er, erschüttert durch die Frage, wie Heinrich das Opfer des Kindes annehmen konnte, sich in beides versenkte. Trotzdem ist der fünfte Akt kein bloßes Anhängsel, bestimmt, die stoffliche Neugierde des realistisch eingestellten Zuschauers besser zu befriedigen als der Schluß des Traumdramas 'Elga'. Er hat eine höhere Aufgabe im Dienste der neuen Kunst. Führten die beiden ersten Akte den Gegensatz des reichen und des armen Heinrich vor Augen, so zeigt der fünfte Akt die beiden in Harmonie: den durch Leid geläuterten, armen reichen Heinrich. Und wie die beiden ersten Akte den Dichter selbst und den verständnisvoll genießend Nachschaffenden in den Mittelpunkt von Heinrichs Seele leiteten, so entläßt beide der fünfte Akt aus ihr. Der Ring wird geschlossen. Fast nur erzählend und erläuternd, tritt Heinrich ganz allmählich wieder in den Hintergrund, und nur hie und da noch klingen Worte auf ganz aus den Tiefen seiner Seele

Wie in 'Elga' und mit dem gleichen künstlerischen Rechte sind auch im „armen Heinrich" die übrigen Personen realistisch erfaßt und charakterisierend gestaltet. So wird die Gegenspielerin Heinrichs, Ottegebe, zu einem ebenbürtigen Gegenstücke Elgas als das Bild hingebendster Frauenliebe, wie sie Elga weder ihrem Gatten noch ihrem Geliebten zu bieten vermochte. Damit tritt aber Ottegebe zugleich auch in Gegensatz zu dem Pachterskinde im Epos Hartmanns von Aue. Bei ihr geht ihre Opferbereitschaft nicht wie bei diesem aus reinem Mitleid und inbrünstiger Frömmigkeit, sondern aus irdischer, aussichtsloser Liebe zu Heinrich hervor, obwohl sie, ein unwissendes, unschuldiges Kind, sich dessen erst auf dem Seziertisch des Salerner Arztes bewußt wird. Wer diese dem heutigen Empfinden gewiß mehr entsprechende Änderung Hauptmanns in der psychologischen Grundlegung der Ottegebe-Gestalt tadeln möchte, dem darf man wohl die Worte der Dichtung entgegenhalten: „die Liebe bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur."

Auf die Feinheiten in der Charakteristik der übrigen Personen, vor allem der Gestalt Hartmanns, näher einzugehen, ist in einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung nicht der Ort. Die Meisterschaft Hauptmanns in dieser Beziehung ist bekannt und anerkannt, und so genügt es festzustellen, daß sie auch hier in all ihrer Fülle am Werke war.

Die Versprache des „armen Heinrich" unterscheidet sich grundsätzlich von der in 'Hanneles Himmelfahrt', der 'versunkenen Glocke' und 'Schluck und Jau'. In diesen Dramen ist sie im Dienste der typisierenden Formgebung verwandt und bei der Besprechung jedes einzelnen von ihnen dementsprechend gewürdigt worden. Im „armen Heinrich" hat sie eine andere Aufgabe zu erfüllen. Hier auf die starken Mittel

der Traumform freiwillig verzichtend — wie leicht wäre es gewesen, Hartmann den ganzen Vorgang träumen zu lassen — mußte der Dichter darauf bedacht sein, Heinrichs Worten als dem unmittelbaren, ungebrochenen Ausdrucke eines seelischen Erlebens die höchstmögliche Suggestionskraft zu verleihen. Das Mittel der rhythmisch bewegten und gehobenen Sprache konnte er zu diesem Zwecke nicht entbehren. So wählte er den Blankvers, nicht nur alter Überlieferung folgend, sondern offenbar, weil dieser dem Dichter größte Freiheit gestattet und eine außerordentliche Anschmiegsamkeit an das gegensätzlichste Erleben besitzt, eine Eigenschaft, die ihn ja schon zu Lessings Zeit für das Drama besonders geeignet erscheinen ließ. Mit beispielloser Kühnheit, aber doch mit feinstem Gefühle für das Mögliche und Zulässige hat ihn denn auch Hauptmann — man denke vor allem an Heinrichs Monologe im dritten Akte — gehandhabt und damit Wirkungen von eigenartiger Schönheit und packendster Wucht erzielt. Jedes Wort Heinrichs, vor allem im dritten und vierten Akte, quillt lebendig und mit innerer Notwendigkeit aus der tiefen Verzweiflung seiner Seele, mag er diese nun offenbaren, mag er sie verhüllen wollen. Bald stockend und abgehackt der Prosa sich nähernd, bald in schwungvoller Linienführung sich ungehemmt ergießend, sind diese Verse das getreue Abbild der Bewegungen und Erregungen seines Herzens.

Aber auch die realistisch gestalteten Personen seiner Dichtung läßt Hauptmann in Versen sprechen, um den Gesamtrhythmus des Ganzen und seine mitreißende Gewalt nicht zu beeinträchtigen. Und es ist ihm meisterlich gelungen, diese Notwendigkeit in Freiheit zu beherrschen. „Der Vers als Stilmittel des charakterisierenden Realismus", so müßte der Titel einer Abhandlung lauten, die es unternähme, den Nachweis dafür zu erbringen, wie Hauptmann hier nicht trotz des Verses, sondern gerade durch den Vers eine Individualisierung und Charakterisierung bis in die feinsten Schattierungen hinein vollbracht hat. Ein solcher Nachweis würde natürlich den Rahmen dieser Betrachtung sprengen, und so muß nur der Hinweis genügen.

Blickt man noch einmal auf das bisher Erörterte zurück, so kann man zusammenfassend sagen, daß Hauptmann in seiner deutschen Sage mit bewußter Kunst der Synthese von Idealismus und Realismus und der Begründung eines aus dieser Einheit erwachsenden neuen Stiles fast ebenso nahe gekommen ist wie unbewußter in seinem Traumdrama 'Elga', und man wird daher Schlenther gern zugeben, „daß 'Der arme Heinrich', 1902 entstanden, die deutsche dramatische Dichtung des neuen Jahrhunderts in großer Art eröffnet hat".[91])

III. Kaiser Karls Geisel.

Noch mehr als beim „armen Heinrich", ja völlig im Dunkeln liegen für uns Heutige die Eigenerlebnisse Gerhart Hauptmanns, die ihm die dem Sagenkreise um Karl den Großen entstammende Fastradasage in der Fassung, die ihr im 16. Jahrhundert der Italiener Sebastiano Erizzo in seiner Novellensammlung „Le sei giornate" gab, zu innerster Erschütterung werden ließ. Es würde ein ehrfurchts- und taktloses Eindringen in die Lebensgeheimnisse einer noch unter uns wirkenden großen Persönlichkeit bedeuten, über sie auch nur Vermutungen zu äußern. Eines aber darf, ja muß im Dienste der hier verfolgten wissenschaftlichen Erkenntniszwecke ausgesprochen werden, daß nämlich dem aus dieser Erschütterung erwachsenen Werke, dem Legenden-

spiele 'Kaiser Karls Geisel', der Stempel seiner seelischen Entstehungsart unverkennbar aufgeprägt ist. Denn des Dichters Verhältnis zu der Hauptgestalt dieses Dramas, zu Kaiser Karl, ist dasselbe wie das zu Starschenski und dem armen Heinrich. Wieder aber ergeht auch zugleich an den Leser und Zuschauer der Ruf: tua res agitur! Denn wem drohte nicht wenigstens die Aussicht, dereinst die Schwelle des Greisenalters überschreiten zu müssen? Vor allem aber wird hier wie in kaum einem der vorhergehenden Dramen Hauptmanns ganz offenbar, wie der einzelne Fall als äußerster Fall zum Symbol wird für alle Fälle.

Eine Altersverirrung? Mag sein. Aber die Verwirrung was für eines Alters! Eines Alters, das anmutet, „als wenn Alter potenzierte Kraft, Schönheit und Jugend wäre", um des Dichters Worte aus 'Und Pippa tanzt' zu gebrauchen. Muß in einem solchen Alter die Tragik des Alterns nicht zu den erschütterndsten Ausmaßen emporwachsen? Und dann: Karl ist nicht nur ein Greis, er ist auch noch ein Mann, der Mann der Männer. Welche gewaltigen Möglichkeiten gegensätzlichsten Erlebens tun sich dadurch auf! Hauptmann hat sie alle gefühlt, erlebt, denn er steht im Erlebnismittelpunkt dieser Gestalt, läßt sie von ihm aus sich entfalten. Man hat geglaubt, innere Widersprüche in den Äußerungen Karls aufzeigen zu können[92]), und vor allem das Sichemporrecken des Kaisers am Schlusse der Dichtung als hohle theatralische Geste verurteilt. Aber das kann man nur tun, wenn es einem nicht gelungen ist, mit dem Dichter sich in die Seele Karls zu verwandeln. Nur im Brennpunkte der Linse erlebt man ja die Mannigfaltigkeit der Spektralfarben als Einheit. Auch kann man die Mannigfaltigkeit in der Einheit und die Einheit in der Mannigfaltigkeit immer nur erleben, nicht begreifen und erkennen; denn ihr Begriff enthält wiederum ein Problem ohne alle Auflösung, da das Erkennen sondert und bindet nach logischen Normen, dieser Begriff aber gegen den Satz des Widerspruches verstößt und demzufolge nur als erkenntnistheoretischer Grenzbegriff aufgestellt werden kann. Wer aber dem Dichter in die Erlebnis- und Erkenntnistiefen Karls zu folgen vermag, der wird das als Einheit erleben, was nun als Mannigfaltigkeit erkannt und vorgetragen werden muß.

Der Kaiser Karl des Legendenspieles „ist, obgleich über das sechzigste Jahr hinaus, ein aufrechter und kraftvoller Mann". Diese Gegensätzlichkeit zwischen seinem hohen Lebensalter und seiner körperlichen Rüstigkeit bedingt eine gewisse Zwiespältigkeit seines Erlebens: er erlebt noch als Mann und schon als Greis. Und zwar liegt ganz naturgemäß das Schwergewicht seines Greisenerlebens mehr im Geistigen und Bewußten, seines Manneserlebens im Sinnlichen und Triebhaften. Beide sind gegeneinander aufgestanden zum Kampfe, was gleich in den ersten Worten Karls wuchtigen Ausdruck findet, und beide werden erst am Schlusse des Dramas durch freien, festen Willensentschluß des Kaisers zur Harmonie gezwungen, zu fruchtbarer Einheit zusammengefaßt, in der weise Pflichterkenntnis des Alters sich mit kraftvoller Tatbereitschaft des Mannes vermählt und der Eigenwert der Lebensstufe zwischen Mannes- und Greisenalter Erlebnis und Erkenntnis zugleich wird. Auf diesem Anfange und diesem Schlusse ruht — im Gegensatze zum 'armen Heinrich' — der Hauptnachdruck der ganzen Dichtung. Zwischen ihnen aber liegt das Herrschaftsbereich des Kampfes, der Verwirrung, die, in jenem wurzelnd und zu diesem hinführend, die Brücke zwischen ihnen schlägt. Ihre beiden Pfeiler sind breit, fest und wuchtig gegründet, der Bogen aber ist leicht, fast etwas dünn gespannt.

Der zur Verfügung stehende Raum reicht leider nicht dazu aus, die Kämpfe, die Mann und Greis in der Seele Karls miteinander ausfechten, bis in all ihre Einzelheiten hinein zu verfolgen. Aber für unsere Zwecke genügt schon die kurze Feststellung, daß diese Kämpfe alle in ihrer Gesamtheit eben das Erlebnis ausmachen, das man als das Erlebnis des Alterns bezeichnen kann. „Rorico, werde nie alt", ruft ja schon im ersten Akte der Kaiser seinem jugendlichen Freunde zu.

Die seelische Spannung zwischen Mann und Greis, die von Karls Lebensalter bedingt ist und durch seine dazu in Widerspruch stehende Rüstigkeit nur noch gesteigert wird, war gewiß schon lange in ihm vorhanden, und es bedurfte nur eines Zufalles, eines Anstoßes von außen, der auch gut ein anderer sein konnte als seine Begegnung mit der Geisel Gersuind, um sie ihm zum bewußten Erlebnis werden zu lassen. Gersuind selbst erregt zugleich die Zuneigung und die Abneigung sowohl des Mannes wie des Greises in Karl, und das macht sein Erleben so besonders verwickelt, ja geradezu chaotisch. Als Mann zieht ihn zu Gersuind sein sinnliches Begehren nach den Reizen des schönen, eben zum Weibe erblühenden Mädchens; als Greis erfüllt ihn ihrer blonden Jugend gegenüber väterliche Güte und verzeihende Milde; als Mann muß er es verabscheuen, „mit räudigen Hunden aus einer Schüssel zu fressen", als Greis entsetzt er sich über die Bewußtheit, mit der sich Gersuind ihrer Brunst hingibt. So liegen in Karls Seele nicht nur Mann und Greis miteinander im Kampfe, sondern jeder von beiden ist wieder in sich gespalten und uneins, und darin ist der Grund zu suchen für das Auf und Ab seiner inneren Kämpfe, seiner Stimmungen, seiner wechselnden Stellungnahme zu Gersuind und seiner widerspruchsvollen Äußerungen. Er kann sich über das Wesen Gersuinds vor allem deshalb nicht klar werden, weil er sich in sich selbst nicht mehr zurechtzufinden weiß.

Absichtlich ist von einem Auf und Ab der Kämpfe in Karls Brust gesprochen worden, denn eine eigentliche Steigerung findet kaum statt. Deshalb muten die beiden Mittelakte so verhältnismäßig undramatisch an. Die dramatische Gegensätzlichkeit ist zwar auch in ihnen in reichem Maße vorhanden, aber sie wächst nicht empor, spitzt sich nicht zu zur zwingenden Katastrophe. Das liegt zum größten Teile an der Gestalt Gersuinds, deren Anziehungskraft für den Kaiser nur auf äußeren und somit zufälligen Eigenschaften, nämlich auf ihrer Lieblichkeit und Jugend beruht, die aber keinen unmittelbaren Einfluß auf ihn von Seele zu Seele ausübt, da die in ihr angelegte Naturnähe und Dämonie, wie noch zu zeigen sein wird, infolge ihrer realistischen Gestaltung nur gedämpft, wenn nicht gar gebrochen in die Erscheinung tritt. Allerdings scheint das doch auch anderseits der Absicht des Dichters insofern zu entsprechen, als nur auf diese Weise das Erlebnis des Alterns als ein Einsamkeitserlebnis sich rein entfalten konnte. Wurde im Hinblick hierauf schon ein Anstoß von außen gewählt, um die inneren Kämpfe Karls zum Ausbruch zu bringen, so ist es auch ein äußeres Ereignis, das sie beendet. Der Gegenstand des Streites seiner Gefühle und Wollungen wird von Ercambald, dem Kanzler, durch Gift beseitigt. Es wäre aber gewiß zuviel gesagt, wenn man deshalb behaupten wollte, der Knoten werde dadurch zwar durchhauen, aber nicht gelöst, und das Drama habe also nur ein Ende, keinen Schluß. Denn der Tod Gersuinds kann als ein äußeres Geschehen nur ein Anreger, keine Ursache für eine seelische Wandlung Karls sein; diese wird durch ihn lediglich ermöglicht, aber nicht notwendig bedingt. Emporwachsen muß sie aus den inneren Kräften des Kaisers

selbst. Und das tut sie denn auch. An der Leiche Gersuinds, an der Karl zunächst zusammenzubrechen droht, kommt zum ersten Male das Wort Entsagung aus seinem Munde. Zur Entsagung aber ist beides nötig: Altersweisheit und Manneskraft. So ist sie die befreiende Tat, die als Frucht aus dem Erlebnis des Alterns hervorreift. In dem Augenblicke, wo der Tod Gersuinds dem Kaiser „Ätonen aufreißt des Entsagens", ist ihm ein neues Ziel seiner inneren Entwicklung gesetzt, beginnt das Chaos seines Erlebens sich zu klären. Zwar begehrt sein Schmerz noch einmal tobend auf und schreit nach Rache für den an der Geisel verübten Mord. Aber diesem Rufe nach Rache folgt der schweigende Verzicht auf sie, freilich noch halb unbewußt und fast in einer Art Traumzustand vollzogen und deshalb nur einen Schritt der Wandlung, nicht ihre Vollendung darstellend. Diese wird erst erreicht, als Karl sich noch einmal in all die tiefen Rätselfragen und Weltprobleme versenkt hat, die ihm die Begegnung mit Gersuind und seine Verflechtung in ihr Schicksal eröffnete, und als sich damit das Erlebnis auch als Erkenntnis klärt. Das Problem des Sinnes von Gut und Böse, dem er bisher rein kirchlich-dogmatisch gegenüberstand, geht ihm erst jetzt in seiner weltumspannenden Bedeutung auf. Er sieht in Gersuind eine „Flocke Höllenglut". Die lockte ihn, die lockt ihn immer noch, und alles Menschlich-Allzumenschliche in ihm zieht ihn zu ihr. Doch mit einem kraftvollen sittlichen Entschluß reißt er sich los und weist sie von sich zum letzten Male und, ganz anders als am Schlusse des dritten Aktes, ohne Selbstgerechtigkeit. Damit nimmt er zugleich Abschied von dem Manne in sich, bejaht sein Greisenalter und stellt es, sich auf den Kern seines Wesens besinnend, in den Dienst seiner Pflicht als Herrscher, die ihm nicht nur Pflicht, sondern eigentlichstes Lebenselement ist.

„Seht ihr den Mann, der jener Toten nachfolgt?
die Menge weiß von diesem Manne nichts!
laßt ihn — verratet nichts! — laßt ihn nur gehn!
Was er nicht kannte, wird dem Volke nun
nicht fehlen: und ein Greis bleibt ihm zurück! —
und der . . . der Greis sehnt sich ins freie Feld!
— — — — — — — — — — — — —
und kurz, der alte Kriegsknecht: Kaiser Karl!
schreit, wie ein Hirsch nach Wasser, nach den Stürmen,
darin er frisch geatmet lebenslang:
nach Waffenlärm! nach Männerkampf! nach Krieg! —

Über die Gestalt der Geisel Gersuind gehen die Ansichten der bisherigen Beurteiler weit auseinander. Die einen sehen in ihr die realistisch erfaßte, trefflich gelungene Charakterstudie eines Falles von Nymphomanie[94]), die anderen weisen dagegen auf Widersprüche in ihrem Charakterbilde hin und behaupten, daß es also mißlungen sei.[95]) Die Erklärung für die Möglichkeit dieser gegensätzlichen Ansichten ist wohl darin zu suchen, daß Hauptmann Gersuind zwar einerseits realistisch erschaute und im ganzen charakterisierend gestaltete, aber darüber hinaus mit Eigenschaften und Wesenszügen ausstattete, die lediglich aus der Bedeutung abzuleiten sind, die sie für Karls Erleben gewinnen mußte. Wie Karl sie im Hin und Her seiner Empfindungen sieht, so wird sie auch dem Zuschauer, der sich ja in die Seele Karls versetzen soll, vor Augen geführt. Das hat zwar, wie für das gleiche Verfahren des Dichters in 'Elga' und dem 'armen Heinrich' gezeigt wurde, eine innere Berechtigung, bringt aber infolge des außerordentlich widerspruchsvollen Erlebens Karls in die Gestalt Gersuinds selbst tatsächlich

einen Bruch hinein. Vor allem will die Bewußtheit ihres schmählichen Tuns — Karl selbst sagt von ihr, daß sie „mit Kühnheit, Vorsatz und Entschluß" das Böse suche — nicht recht zu ihrer krankhaften Veranlagung stimmen, war aber nötig, um nicht nur den sinnlichen Abscheu des Mannes, sondern auch den sittlichen des Greises in Karl zu erregen. Bei einer von innen her gestalteten Persönlichkeit, wie Starschenski, dem armen Heinrich und dem Kaiser Karl, heben sich solche Widersprüche im Erleben eines jeden auf, dem es gelingt, sich mit dem Dichter in den Mittelpunkt dieser Persönlichkeit zu stellen; denn das Erleben verläuft eben weder nach logischen noch nach psychologischen Gesetzen. Bei einer realistisch erfaßten und charakterisierend gestalteten dagegen bewirken sie Unsicherheit und Verwirrung, da sie den psychologischen Gesetzen widersprechen, denen das realistische Kunstwerk genau so zu gehorchen hat, wie das idealistische den logischen.[96]) Ob aber unter Wahrung der tieferen Absichten des Dichters, von denen oben gesprochen wurde, dieser Mißklang in der Gestalt Gersuinds hätte vermieden werden können, läßt sich theoretisch nicht ausmachen, ist vielmehr füglich zu bezweifeln, obwohl Gersuinds Schlußworte im dritten Akte fast so klingen, als ob der Dichter hier noch in Versuchung gekommen wäre, auch diese Gestalt von innen her erfaßt Karl gegenüberzustellen.

Völlig einheitlich, in sich abgeschlossen und abgerundet stehen dagegen Ercambald, Rorico und Alcuin da. Sie sind vom Dichter als Typen gestaltet, was ihre Ausdeutung in einem gewissen idealistischen Sinne nahelegt und wodurch sie eine Bedeutung erhalten, die über die gleichgültiger Nebenpersonen hinausgeht. Ohne ihr Eigendasein und die Aufgaben zu verkennen, die dieses im Gefüge des Dramas zu leisten hat, kann man doch sagen, daß diese drei Gestalten in ähnlicher Weise wie Verkörperungen von Kräften in der Seele Karls anmuten, wie etwa die Nebengestalten in der 'versunkenen Glocke'. Von diesem Standpunkte aus wäre dann Ercambald die Verkörperung von Karls politischem und religiösem Gewissen, Alcuin die seiner Weisheit und seinen humanistischen Bildung, Rorico endlich die seiner noch immer frischen Männlichkeit. Dadurch gewänne auch die Ermordung Gersuinds durch Ercambald einen tieferen Sinn. Muß nicht in Karl im qualvollen Wirbel seines Erlebens einmal der unausgesprochene Wunsch aufleuchten, Gersuind wäre gar nicht mehr vorhanden? Aber auch unausgesprochene Wünsche eines mächtigen Fürsten können leicht zur Tat eines anderen werden, der die Seite seines Wesens besonders gut erfühlt und selbst vertritt, aus der der Wunsch emporstieg. So hat es seinen guten und tieferen Grund, wenn Karl an der Leiche Gersuinds sich selbst anklagt, sie getötet zu haben. Auch manche andere Beziehung Karls zu seinen drei Ratgebern gewinnt unter diesem Gesichtswinkel sinnbildliche Bedeutung, doch würde ein näheres Eingehen darauf hier zu weit führen.

Der verschiedenen Gestaltung der wichtigsten Personen entsprechend gehorcht auch die Versprache des Legendenspieles verschiedenen Grundsätzen. Bei Gersuind und ihrem Oheim Bennit im Dienste des Charakterisierens, bei Ercambald, Alcuin, Rorico und den übrigen Nebenpersonen in dem des Typisierens stehend, hat sie im Munde Karls die Aufgabe, eine Form seelischer Entladung und Entlastung zu sein, wie die des armen Heinrich, und zwar auch dort, wo er, über sich selbst im unklaren, sich in den Worten mehr zu verbergen, als zu offenbaren strebt. Die Einheit des Ganzen aber wird hergestellt durch den metrischen Fall des wandlungsfähigen und wand-

lungsreichen Blankverses, dessen überlegene Beherrschung durch den Dichter auch hier jeder kleinlichen Beckmesserei spottet.

Daß das Drama trotzalledem nicht die gleiche fortreißende Kraft entfaltet wie 'Elga' und 'der arme Heinrich', liegt darin begründet, daß das in seinem Mittelpunkte stehende Erlebnis Karls viel verwickelter ist als das Starschenskis und Heinrichs. In dem Wagnis des Dichters, vom Einfacheren zum Zusammengesetzten übergehend, seine Gestaltung dennoch zu versuchen, ist der entwicklungsgeschichtliche Fortschritt zu erblicken, den das Legendenspiel bringt. Aber es weist zugleich auch in die Zukunft. Die Tatsache, daß die rein realistische Gestaltung Gersuinds für die Absichten des Dichters nicht ausreichte, läßt den Versuch notwendig und aussichtsreich erscheinen, neben dem Spieler nun auch den Gegenspieler von innen her zu gestalten, einen Versuch, den Hauptmann, wie uns dünken will, in seinen weiteren Sagendramen tatsächlich gemacht hat.

IV. Griselda.

Es war wohl kein Zufall, daß fern von der Menge der zünftigen Beurteiler unserer Tageszeitungen, die alle, der Zuschauerschaft der Uraufführung folgend, Hauptmanns Drama 'Griselda' mit mehr oder minder scharfen Worten ablehnten, eine feinsinnige, tiefempfindende Frau stand, die sogleich in das innerste Wesen der Dichtung eingedrungen war und nun als erste zu ihren Gunsten ihre Stimme erhob.[97]) Denn die neue Kunst, abzielend auf die Erfassung und Gestaltung des Erlebens vom Mittelpunkte der erlebenden Persönlichkeit aus, eröffnet sich noch viel ausschließlicher nur der vorurteilsfreien, rückhaltlosen Hingabe in die Absichten des Dichters, als das schon bei der idealistischen und realistischen Kunst der Fall ist. Diese Einstellung aber entspricht der Natur des Weibes ungleich mehr als der des Mannes, der nur zu sehr geneigt ist, jederzeit auch im künstlerischen Genießen kritische Maßstäbe bereitzuhalten. Fügt es sich dann zu seinem Schaden, daß diese Maßstäbe dem zu Messenden nicht entsprechen, so erliegt er meist der Versuchung, den Grund dafür in dem Dichter und seinem Werke, nicht aber in sich selbst und den falsch gewählten Maßstäben zu erblicken. So geschah es auch hier. Dadurch, daß man die ersten drei Szenen von Hauptmanns Dichtung grundsätzlich falsch als realistische auffaßte, verschloß man sich selbst das Eindringen in alle folgenden.

Die Griseldasage dient in all den vielen Abwandlungen, in der wir ihr seit dem Dekamerone des Boccaccio in der Weltliteratur begegnen, der Verherrlichung der Frauentugenden, die die Männer zumeist am höchsten schätzen. Mag Griselda diese nun aus Klugheit oder aus natürlicher Demut üben, immer erträgt sie die ihr von ihrem Gatten auferlegten Prüfungen mit einer übermenschlichen Geduld und einer heute fast peinlich berührenden Unterwürfigkeit auch dort, wo die Würde ihrer menschlichen Persönlichkeit angetastet wird. Der Wunsch und Plan des Markgrafen von Saluzzo aber, seine Gattin zu prüfen, wird, wenn überhaupt, nur damit begründet, daß er Dritten gegenüber den Beweis für die hohen Tugenden der aus niederem Stande stammenden Griselda erbringen will. Somit verfolgt er mit ihm nur den selbstsüchtigen Zweck, seine Gattenwahl von anderen als berechtigt anerkannt und gelobt zu sehen. Auf beiden Seiten also — gelinde gesagt — eine höchst befremdende Form der Liebe, die uns Heutigen kaum mehr ganz nacherlebbar ist. — Kann aber nicht auch wahre

Liebe im höchsten Sinne unserer veredelteren Auffassung zu ganz ähnlichen Geschehnissen führen, wie die Sage sie erzählt? Lag sie nicht vielleicht gar den geschichtlichen Ereignissen zum Grunde, die zur Entstehung der Sage führten? Mit diesen Fragen dürften die Punkte angedeutet sein, an denen das eigene Schaffen Hauptmanns einsetzte.

Diese Fragen aber sind, ganz ähnlich wie das Problem, das in der Geschichte des armen Heinrich der Ansatzpunkt für Hauptmanns Neugestaltung wurde, nur für den zu beantworten, der selbst erlebt hat, unter was für besonderen Qualen oft zwei Menschen, die einander wahrhaft lieben, füreinander bestimmt sind, sich zueinander durchkämpfen müssen. Denn auch hier gilt es wieder, sich ganz in den Mittelpunkt der zu gestaltenden Persönlichkeiten und ihres Schicksals zu versetzen, eine Forderung, der der Dichter nur aus eigenstem Erleben heraus genügen kann. Auch reichte hier das Verfahren, das schon in 'Kaiser Karls Geisel' zum Teile versagt hatte, nämlich sich einseitig in die Seele des männlichen Partners zu versenken, seine Partnerin aber realistisch zu erfassen, naturgemäß noch viel weniger aus. Die Zweiseitigkeit des Problems verlangte vielmehr eine gleichmäßige Gestaltung beider, und da diese, wie gezeigt, die realistische nicht sein konnte, so mußte die bisher nur männlichen Persönlichkeiten gegenüber erprobte Erfassung und Gestaltung von innen her hier auf die weibliche Gestalt der Gegenspielerin ausgedehnt werden: sowohl der Markgraf Ulrich wie Griselda sind nach den Gesetzen der neuen Kunst geschaffen.

Wieder sind es sogenannte innere Widersprüche in den Äußerungen dieser beiden Hauptgestalten gewesen, die bei den Beurteilern den größten Anstoß erregten. Da sollte der „Naturmensch" Ulrich der ersten Szenen sich nicht vertragen mit dem „Neurastheniker" Ulrich der späteren[98]), und seine innere Wandlung am Schlusse psychologisch völlig unmöglich sein.[99]) Da schüttelte man die weisen Häupter darüber, daß die derbe Bauernmagd der ersten und dritten Szene in der vierten, sechsten und achten in Worten und Verhalten den Ton der Markgräfin so vollendet treffe; denn, so begründete man, „bei dem Dramatiker nimmt man Wandlungen im Zwischenakt nicht auf Treu und Glauben hin, besonders wenn sie so tiefgreifend sind, wie hier".[100]) Nichts als diese Begründung kann unverkennbarer den grundsätzlichen Fehler all dieser Beanstandungen dartun; denn sie zeigt, daß die Beurteiler als psychologische oder gar psychiatrische Beobachter an Hauptmanns Werk herangetreten sind, sich also realistisch zu ihm eingestellt haben. Aber gerade aus all dem, was sie tadelten, hätten sie erkennen sollen, daß diese ihre Einstellung verfehlt ist. Zugegeben, daß „eine straffe, lückenlose Motivierung sowohl der äußeren Geschehnisse als auch der seelischen Wandlungen für das realistische Drama unerläßlich"[101]) ist, so haben diese Forderungen doch keinen unbedingten Anspruch auf Geltung für das Drama der neuen Kunst, die ja gerade Idealismus und Realismus und ihren Gegensatz zu überwinden strebt. Denn dieses Drama der neuen Kunst dient eben nicht einseitig der Darstellung eines Stoffes, d. h. eines Charakters und seines naturgesetzlich notwendigen Schicksals, sondern der künstlerischen Erfassung und Gestaltung der schöpferischen Unbegreiflichkeiten des unmittelbaren Erlebens, in denen sich ein Schicksal in einem viel höheren Sinne auswirkt. Zu diesem Zwecke hat das neue Drama aber nur die Geschehnisse in die künstlerische Auswahl aufzunehmen, die die handelnden Hauptpersonen zwingen, sich in Worten, Gebärden oder Taten aus den schöpferischen Tiefen ihrer Seele zu offenbaren, ihrem

ureigensten Wesen und seinem jeden Psychologen unter der Hand zerrinnenden Erleben unmittelbaren, spontanen Ausdruck zu geben. Wo psychologische Motivierung dazu dienen kann, solche Lebenslagen herbeizuführen, wird sie willkommen sein — wohlgemerkt nur als Dienerin —, wo dagegen äußere Umstände dazu ausreichen, ist sie einfach überflüssig und ihre trotzdem gewählte Anwendung widerspräche dem Grundsatze künstlerischer Sparsamkeit in den Mitteln.

Die Erörterung dieser Fragen mußte bis hierher aufgespart werden, denn bei keinem der vorhergehenden Dramen Hauptmanns bekommt man so stark den Eindruck, daß der Dichter ein durchaus unbeirrbares Gefühl für die inneren Notwendigkeiten der neuen Kunst gewonnen habe und ganz aus ihnen heraus schaffe, wie bei 'Griselda'. Jede dieser zehn Szenen führt mit bewundernswerter Folgerichtigkeit zu einem solchen Spontanerlebnis beider Hauptpersonen oder wenigstens einer von ihnen, so daß der Vorwurf, Hauptmann habe die Geschlossenheit des dramatischen Gefüges in eine lose Szenenfolge aufgelöst[102]) und jede Szene reißerisch mit einem „Knalleffekt" enden lassen[103]), ihm gerade zum Lobe gereicht. Denn erstens hat eben im neuen Drama jede Szene infolge der strengeren Auswahl eine viel selbständigere Bedeutung, ist jede eine viel unentbehrlichere Stufe der dramatischen Steigerung[104]) als im idealistischen oder realistischen, und zweitens ist gerade das, was realistische Voreingenommenheit als Knalleffekt bezeichnet, das Spontanerlebnis, um dessentwillen die ganze Szene da ist.

Wer all das, was hier in begrifflicher Ableitung und Zergliederung vorgebracht werden mußte, der Absicht des Dichters entsprechend wirklich künstlerisch erlebt, der wird auch wissen, daß der Markgraf Ulrich weder ein Naturmensch noch ein Neurastheniker ist; denn er huldigt nicht mehr dem Aberglauben, mit solchen Gattungsbegriffen das unbegreifliche Wesen einer Persönlichkeit ausschöpfen zu können. Er sieht vielmehr in dem Naturmenschen und Neurastheniker Ulrich, wenn man ihn überhaupt so bezeichnen darf, nur (zum guten Teile durch die Umstände, d. h. durch das Material seines Erlebens bedingte) Erscheinungsformen der einen unteilbaren und letzten Endes unbenennbaren Persönlichkeit, und er sucht diese Persönlichkeit als Einheit zu erleben, indem er sich, der Führung des Dichters vertrauensvoll hingegeben, in den schöpferischen Mittelpunkt ihres Wesens stellt. Das Entsprechende gilt in bezug auf die Vorwürfe, die man gegen die Gestaltung Griseldas erhoben hat. Auch bei ihr liegt der Einheitspunkt von Bauernmagd und Markgräfin, von Trotz und Verstocktheit auf der einen und hingebungsvoller Liebe auf der anderen Seite so tief im Kern der Persönlichkeit, daß er sich niemals realistischer Oberflächenbetrachtung, sondern nur nachschaffender künstlerischer Schau enthüllt.

Was die beiden erleben, ist, wie Sechter[105]) treffend sagt, „der Weg des Eros, von den urhaft primitiven Anfängen bis dahin, wo man ohne Schämen das Wort Liebe gebrauchen darf. Ulrich und Griselda beginnen mit Kampf, mit Brutalität, mit Vergewaltigung und Roheit — um über Habenwollen und Eifersucht des Besitzes zuletzt in die Glorie wissenden Gefühls einzugehen (das seine Zartheit zugleich hinter der Kulisse dieser rauhen Derbheit versteckte). Er, der Starke, sucht die Ebenbürtige, ihm Gleiche, und holt sie sich aus der Tiefe: aus dem Glück der Gleichheit der Kräfte wächst tiefste Liebe: in ihm bis zu wilder Eifersucht auf das Kind, das er ihr fortnimmt — in ihr bis zum Ertragen auch dieser Tat, aus weiblichem Sichbeugen unter die Größe sei-

nes Gefühls". Dieses Übermaß ihrer Liebe, die sich bei ihm hinter Tyrannei und Wut, bei ihr hinter Verstocktheit und Trotz wiederum verbirgt, bringt ihnen Qual und Verwirrung, droht ihren Bund zu zerreißen. Doch sie kämpfen sich durch, ein jedes in seiner Einsamkeit und kraft seiner Liebe. Aber sogar diesen Sieg über sich selbst suchen sie noch zu verhüllen, vor den anderen, voreinander und jedes vor sich selbst. Sie schwört, nie wieder ins Schloß zu kommen: „Außer Ihr ruft mich, die Treppen zu scheuern", er sendet ihr den Befehl zur Rückkehr in einem Briefe, „gespickt mit Drohungen" und durch den Fronvogt überreicht, in beiden aber bangt — unausgesprochen und nur dem tief in ihrem Wesen Stehenden erlebbar — die Hoffnung auf ein Wunder der Liebe dem Wiedersehn entgegen. Der Schrei Griseldas, mit dem sie auf der Treppe zusammenbricht, nachdem sie eine kurze Spanne Zeit ihr Kind, das Unterpfand seiner Liebe, im Arme gehalten hat, wirkt dieses Wunder; denn er eröffnet, ein Schrei ihres Herzens, Ulrich plötzlich den Einblick in die unendliche Liebesfähigkeit seiner Gattin. Und so finden sich beide in einer geläuterten Liebe und einer tiefen Erkenntnis. „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter", sagt die nun auch seelisch ganz ihrem Gatten geeinte Griselda. Wie konnte man verkennen, daß sie recht hat, daß dieses Weniger ein Mehr bedeutet?

Das Erlebnisdrama Ulrichs und Griseldas spielt nur zwischen diesen beiden Menschen. Und so ist wiederum künstlerisch berechtigt, was man ebenfalls dem Dichter mit unglaublicher Anmaßung als Fehler vorgerechnet hat, daß er sich nämlich bei der Zeichnung der Nebenpersonen durchweg mit der Skizze begnügte. Gewiß „es erfüllt jede von ihnen einfach ihre ihr zuerteilte Aufgabe im Drama und tritt uns in keiner Weise ... als umfassender Charakter entgegen".[106]) Hier anders zu verfahren, lag auch für Hauptmann gar kein Grund vor, da all diese Personen ja gar nichts anderes sein dürfen als nur der Hintergrund für die Ulrich-Griselda-Handlung. Deshalb konnte der Dichter auch gut und gern auf jede eingehende Schilderung der Umwelt verzichten. Was sich hier zwischen Ulrich und Griselda in äußerster Zuspitzung ereignet, spielt sich — mutatis mutandis — allezeit und überall ab, wo zwei tief und stark erlebende Persönlichkeiten in Liebe um ihre Erlebniseinheit ringen. Die wenigen Striche, mit denen Hauptmann den Hintergrund angedeutet hat, sind kräftig und zielsicher gezogen und bezeugen den Meister. Wie fein sind in dieser Beziehung die mundartlichen Anklänge in den Reden der Eltern Griseldas, wie fein das Papier- und Dokumentendeutsch im Munde der Verwandten und Hofbeamten Ulrichs. Man sollte es nicht für möglich halten, daß man selbst das einem Sprachbeherrscher wie Hauptmann als unbewußte Entgleisungen aufzumutzen sich nicht entblödet hat, was so offensichtlich bewußtes Charakterisierungsmittel ist.

Die Sprache Ulrichs und Griseldas gehorcht dagegen den stilistischen Grundsätzen der neuen Kunst, die in der äußeren Form überall auf Ausdrucks- und Suggestionskraft abzielt. Daher bewegen sich die Äußerungen ihres Erlebens in Worten zum größten Teile in Extremen, was dazu geführt hat, daß man sie teils als roh, teils als süßlich-maniriert verwarf. Wer sie aber aus der Seele der beiden heraus miterlebt, wird erfahren, daß sie nur echt sind. Denn er empfindet nach dem Ausspruche Ulrichs: „Wer das Grobe nicht will, dem erschließt sich das Zarte nicht", hier Kraft und Zartheit, Derbheit und Empfindsamkeit zu höherer Einheit zusammengeschlossen und weiß, daß überstarkes Krafterleben zu derber, überstarkes Gefühlserleben zu konventionell-sen-

timentaler Ausdrucksweise zu drängen pflegt und sich auch wirklich so äußert, wenn nicht nüchterne Selbstkritik gesellschaftlicher oder künstlerischer Bildung noch im letzten Augenblicke zwischen Erleben und Ausdruck tritt. Das naturnahe Volk ist roh und sentimental zugleich. Auch die Tatsache, daß der Ton von Ulrichs und Griseldas Worten sich aus innerer Notwendigkeit auf die augenblickliche Lage und vor allem auf die Eigenart und zum Teil sogar auf die Sprechweise des Mitunterredners abstimmt und also häufig wechselt, ist nur ein Beweis dafür, wie tief der Dichter die Einheit seiner Gestalten erfühlt hat und wie zielsicher und meisterlich er nun schon den neuen Stil beherrscht.

'Griselda' ist neben 'Elga' unter den Sucherdramen Hauptmanns das dramatischste. Mit fortreißender Wucht steigt die Handlung auf bis zu Ulrichs Worten am Schlusse der sechsten Szene: „Ich will dich, ich will dich, was schert mich das Kind!" die den Höhe- und Wendepunkt des Dramas bilden. Die nun einsetzende absteigende Handlung erreicht den Punkt des „tragischen Momentes", um diesen Ausdruck Gustav Freytags zu benutzen, am Ende der achten Szene, wo Griselda das Schloß verläßt, und spitzt in der zehnten Szene die Verhältnisse so zu, daß es auf des Messers Schneide steht, ob das Ganze mit einer Katastrophe oder einer glücklichen Lösung enden wird. Diese Lösung aber überhöht nun ihrerseits den Höhepunkt und gibt eine so sichere Gewähr für das zukünftige Glück der jetzt erst völlig geläuterten und geeinten Gatten, daß Hauptmann mit Recht die ursprünglich noch angefügte elfte Szene[107]) gestrichen hat. Konnte sie doch nur einen bestätigenden Ausklang bringen, nicht aber die Entwicklung irgendwie weiterführen.

So kommt die vorliegende Betrachtung überall zu neuen, den alten entgegengesetzten Ergebnissen und zu dem Urteile, daß 'Griselda' im Vergleiche zu den vorhergehenden Sagendramen einen wesentlichen entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt bedeutet durch die Art, wie hier zum ersten Male zwei Persönlichkeiten in ihrem Erleben von innen her erfaßt und gestaltet sind.

V. Der Bogen des Odysseus.

Die Reise nach Griechenland, die Gerhart Hauptmann in den Lenzmonaten des Jahres 1907 mit den Seinen unternahm, hat ihm, wie sein Reisetagebuch „Griechischer Frühling" bezeugt, vor allem die Frühzeit des griechischen Jäger-, Hirten-, Krieger- und Seefahrervolkes, wie sie in den Mythen und Gebräuchen seiner Naturreligion und in den Sängen Homers ihren die Jahrhunderte überdauernden Niederschlag gefunden hat, zu besonderem und höchst bedeutsamem Erlebnis werden lassen. Ihre Frucht ist auf dramatischem Gebiete das 1914 erschienene Sagendrama 'Der Bogen des Odysseus'. Bei kaum einem anderen Werke Hauptmanns können wir heute schon seine Entstehungsgeschichte so wie bei diesem bis zum ersten Aufkeimen der künstlerischen Idee zurückverfolgen. Am 1. April 1907 vermerkt der Dichter in sein Reisetagebuch: „Weniger um etwas zu schaffen, als vielmehr um mich ganz einzuschließen in die homerische Welt, beginne ich ein Gedicht zu schreiben, ein dramatisches, das Telemach, den Sohn des Odysseus, zum Helden hat." Und wenige Seiten vorher, also wohl auch nur einige Tage früher niedergeschrieben, heißt es: „Es liegt in dem Eumaius-Idyll eine tiefe Naivetät, die entzückend anheimelt. Kaum ist irgendwo im Homer eine gleiche menschliche Wärme zu spüren wie hier. Es wäre vielleicht von dieser Empfindung aus nicht unmöglich, dem ewigen Gegenstande ein neues, lebendiges Dasein für

ns zu geben." Dreierlei ist diesen Selbstzeugnissen des Dichters zu entnehmen: rstens daß ihm sein Werk aus zwei verschiedenen Anregungen von seiten der alten)ichtung erwuchs, zweitens daß er als das Ziel seiner Neugestaltung der alten Sage be=tachtete, das Allgemein=Menschliche, Symbolische, uns noch heute zu innerst Betref=ende in ihr lebendig erfühlen zu lassen, und drittens, daß er dies Allgemein=Mensch=iche sowohl im Erleben des heimgekehrten, noch unerkannten Odysseus bei Eumaius ls auch im Erleben Telemachs der nicht mehr erwarteten Rückkehr des Vaters gegen=iber fand. Wenn man den Nachrichten, die in den Jahren 1907 und 1914 durch die eitungen gingen, Glauben schenken darf, so war es zunächst das Telemach=Problem, as den Dichter am stärksten anzog. Wir kennen noch weder die Eigenerlebnisse)auptmanns, die diese Anziehungskraft für ihn bewirkten, noch jene anderen, die hm schließlich doch das Odysseus=Problem immer mehr in den Vordergrund rückten. o, wie das Drama nach einer siebenjährigen Entstehungszeit der Öffentlichkeit unter=reitet wurde, ist es beiden Problemen dadurch gerecht geworden, daß Odysseus und elemach, beide aus eigenstem Erleben und innerer Notwendigkeit heraus, zu Gegen=pielern werden, die sich allmählich zueinander durchkämpfen. „Der Sohn wächst an en Vater, an den Sohn wächst der Vater heran." [108])

Die dichterische Aufgabe war also eine ganz ähnliche wie bei ‚Griselda', und so ist s nicht zu verwundern, daß Hauptmann sie mit denselben Mitteln zu bewältigen ver=uchte, die sich dort trefflichst bewährt hatten. Aus dem innersten Wesen sowohl des ielgeprüften und fast in Verzweiflung heimkehrenden Dulders Odysseus als auch des uf seiner Fahrt nach Griechenland zum Manne gereiften und zum Handeln und Herr=chen entschlossen heimkehrenden Telemach läßt der Dichter das Erlebnisdrama zwi=chen beiden sich entfalten. Und die äußere, fast ganz von den Nebenpersonen getra=ene Handlung dient nur dazu, den jeweiligen Stand der seelischen Entwicklung der eiden Hauptpersonen auf der Bühne anschaulich zu machen.

Das Erlebnis des Odysseus, das Gerhart Hauptmann erschüttert miterlebte und n seinem Drama gestaltete, kann man kurz als das Erlebnis der Heimkehr nach langer lbwesenheit in der Fremde bezeichnen. Durch all die endlos dünkenden Jahre, in enen er sich erst mit den Feinden und dann mit den Wogen des Meeres und der Tücke er Götter und Halbgöttinnen herumschlagen mußte, hat Odysseus das Bild der Hei=mat so, wie er sie verlassen, in sehnsüchtigem Herzen treu bewahrt. Aber ist er nicht rotzdem in diesen zwanzig Jahren infolge aller bestandenen Kämpfe und Abenteuer nnerlich wie äußerlich ein anderer geworden? Kann er erwarten, daß sich die Heimat, aß sich die Verhältnisse in ihr in dieser langen Zeit nicht verändert haben? Wird sie, erden seine Lieben sogar ihn nicht mit befremdendem, vielleicht gar abweisendem esichte empfangen? Eloesser[109]) weist in diesem Zusammenhange auf ein Wort tto Ludwigs hin: „Es ist ein trauriges Lied, das Lied von der Rückkehr", und einer nserer allergrößten Epiker hat dieses traurige Lied in seinem tiefsten und weltwei=sten Werke gestaltet: Wilhelm Raabe in „Abu Telfan". Wie der Held dieses Romans ch erst in sich selbst und in der Welt seiner Heimat ganz allmählich zurechtfinden muß, erlebt es auch Hauptmann in seinem Odysseus, in dessen Seele er völlig eingegangen t. Die Angst, daß ihm die Heimat nun erst, da er endlich in sie zurückgekehrt ist, gänz=ch entgleite, ihn ausstoßen könne für immer, diese Angst, die oft genug in völlige Ver=weiflung umzuschlagen droht, ist der Untergrund für seinen nur gespielten Wahn=

sinn, in dem er sich ein Mittel schafft, unverfänglich sein innerstes, aus höchster Lust und tiefstem Leid gemischtes, chaotisches Empfinden entladen zu können. Je genauer er aber die Fremdheiten und Gefahren kennen lernt, die seine Rückkehr bedrohen, je mehr also die beängstigende, niederdrückende Ungewißheit von ihm genommen wird, so daß er bei sich auf Gegenmaßnahmen sinnen kann, um so mehr glättet sich die wirbelnde Flut seines Fühlens, seines Fürchtens und Hoffens. Dies wiederum schenkt ihm die Fähigkeit, sich auch äußerlich die Heimat immer mehr, immer sicherer Schritt für Schritt zurückzuerobern. Und wie er endlich infolge der Erkennung und Anerkennung durch den Sohn wieder völlig festen Boden unter den Füßen fühlt, da reckt sich der anfänglich gebrechlich und greis erscheinende Bettler empor zum kraftvoll-männlichen König und Helden, der mit hoheitsvoller Gelassenheit den Königsbogen spannt und seine erste neue Königstat vollbringt, blutige Rache nehmend für das schamlose, sein Haus entehrende Treiben der prassenden, buhlerischen Freier.

Der größte Widerstand, der Odysseus die seelische Rückeroberung der Heimat schmerzlichst erschwert, ersteht ihm in der Seele seines Sohnes. Deshalb ist nun das Wachsen, Weichen und Zusammenbrechen dieses Widerstandes als inneres Erleben Telemachs zu betrachten, denn als solches ist es von innen her, aus seinem Wesen heraus vom Dichter gestaltet. Auf seiner Reise in die Peloponnes ist Telemach die Aufgabe aufgegangen, die zu lösen ihm als dem Sohne des verschollenen Odysseus und der von den Freiern schmählich umlagerten Penelope heilige Pflicht ist. Er kehrt mit dem festen Entschlusse nach Ithaka zurück, nicht mehr ewig zaudernd der unwahrscheinlichen Heimkunft des Vaters zu harren, sondern selbst die notwendige Tat zu vollbringen und die Zügel der Herrschaft zu ergreifen. Da tritt der Ausführung dieses Willens unter Berufung auf den Willen der Götter ein alter, kranker Bettler in den Weg. Zunächst hält Telemach ihn für einen Irren und wird von ihm, der in seinem Wahnsinn sich anmaßt, Odysseus zu sein, nur angewidert. Allmählich aber, als dieser Bettler immer mehr emporwächst, als ihm der wetterleuchtende Zeus seinen Blitz leiht, als der Greis sich zu haßerfüllter Spottrede gegen Poseidon aufreckt, beginnt in Telemach eine Ahnung der Wahrheit aufzudämmern, und die Worte des Odysseus, ihm diese je mehr und mehr bestätigend, reißen ihn hinein in einen Strudel widersprechendsten Erlebens. Der feste Boden unter den Füßen, den er sich durch seinen mannhaften Entschluß, das Erbe seines Vaters selbst zu verteidigen und in Besitz zu nehmen, innerlich erkämpft hatte, wankt, wird ihm wieder entzogen — durch die Vorspiegelungen eines Gauklers, die Macht eines Dämon, wie er sich noch einzureden versucht. Doch müßte nicht auch die tatsächliche Rückkehr des Odysseus für ihn wieder alles in Frage stellen, ihn wieder aus dem verdrängen, was er sich eben erst innerlich erobert hat und auch äußerlich zu erobern sich eben anschickt? In der Heimat wäre dann für seinen wachsenden Tatendrang kein Platz, und so erscheint ihm Flucht der einzige Ausweg:

„Zeus! Wetterleuchtender! Du machtest mich
Zum Manne, um mich wieder zu entmündigen.
— — — — — — — — — — — —
Wär' seine Irrfahrt wirklich denn zu Ende
Des Manns, des Name ich nicht nennen mag,
So ist der Tummelplatz, ist der Irrgarten
Der Welt nun leer. Und Götter brauchen immer
Ein neues Spielzeug: fort! ich will es sein."

lur mit Mühe gelingt es dem Zuspruche Leukones den also Entwurzelten von seinem)orhaben abzubringen, ihn an die Pflicht der Sohnesliebe gemahnend. Aber erst der ergebliche Versuch, den Königsbogen des Odysseus zu spannen, bringt Telemach ie Grenzen seiner Kraft schmerzlich zum Bewußtsein, vermag ihn dazu, sich dem Willen er Götter und dem von ihm selbst erbetenen Befehle des offensichtlich in ihrem Schutze :ehenden Bettlers zu fügen. Die männliche Beherrschtheit, die Telemach in der Szene iit den Freiern an den Tag legt, ist eine Auswirkung des tiefgehenden Einflusses, en Odysseus nun schon auf ihn ausübt. Und als dieser ihm dann Auge in Auge gegen= ibertritt, ihn erneut von einer Unbesonnenheit zurückzuhalten, da bricht endlich der ɛßte seelische Widerstand in Telemach zusammen und mit dem Rufe: „Mein Vater!" imklammert er, plötzlich überwältigt, schluchzend des Odysseus Knie. Erst durch diese ɛßte Selbstüberwindung ist er ganz zum Manne gereift und darf bekennen:

„Vater, nun mich dein Geist so nah erfüllt,
Ist's mir, als zeugtest du auch meinen Leib
Erst jetzt: denn jetzt erst spür' ich ganze Mannheit.
Statt vieler Ziele lockender Gaukelei
Steht mir der Weg nun fest und offen da.
Der Blick ist klar, und jede Muskel harrt
Gespannt und fest der Arbeit, die zu tun ist."

Das Erlebnisdrama Telemachs spielt sich innerhalb der drei mittleren Akte ab, ind seine Stufen bedeuten zugleich die wichtigsten Punkte im Erlebnisdrama des Odys= eus; denn in demselben Maße, in dem dieser den seelischen Widerstand seines Sohnes ichritt für Schritt überwindet, sich ihm allmählich immer mehr enthüllend, besiegt er uch die inneren Hemmungen in sich selbst. Nur die eine größte Frage für Odysseus, ie Frage, wie sich Penelope zu der Heimkehr des Gatten stellen wird, bleibt im Hinter= runde und unbeantwortet, wenn auch Odysseus aus der Leukone und des Eumaios Worten die schönste Hoffnung schöpfen darf und deshalb der glücklichen Lösung auch ieses Problems am Schlusse fast mit überlegenem Humor entgegenblickt. Die Be= enken, die man dagegen geäußert hat[110]), beruhen darauf, daß man, mit stofflicher Anteilnahme an das Drama herangehend, die tieferen Absichten des Dichters nicht völlig erkannte. Es hat eben die Geschichte von der Heimkehr des Odysseus den Dichter icht als Stoff zur Neuschöpfung der alten Sage veranlaßt, sondern das Heimkehr= rlebnis des Odysseus und das damit in lebhaftester Wechselwirkung stehende Telemach= rlebnis, die den Dichter beide im Innersten erschütterten, hat er künstlerisch gestalten)ollen. Sie bilden daher den Mittelpunkt seiner Dichtung und mußten, soweit als gend möglich, von allen anderen Erlebnissen isoliert werden. Deshalb durfte Pene=)pe nicht selbst auf der Bühne erscheinen und mußte die Wiederbegegnung der Gatten i die Zukunft verlegt werden, weil in ihr naturgemäß das Liebeserlebnis das Heim= ehrerlebnis in den Hintergrund gedrängt hätte. Deshalb mußte auch der Schauplatz es Ganzen vor und in das Gehöft des Eumaios verlegt werden, um jede Verwirrung er geraden Linienführung der beiden Haupterlebnisse abzuschneiden. Was von dem eben im Königspalaste für die Entwicklung vor allem des Odysseuserlebnisses doch rderlich oder gar unentbehrlich war, wie die ungetreuen Knechte und Mägde, die erson der Eurykleia, die Führer der Freier und die Gestalt des Laertes, hat Haupt= ann, die Überlieferung ebenso frei wie treu umgestaltend, mit sinnvoller und lücken= ser Begründung einzuführen gewußt. Aber all das dient nur dazu, das Erleben des

Odyſſeus und Telemachs außer in ihren Worten auch in Taten auf der Bühne ſichtbar zu machen.

Allerdings wurden gerade durch dieſe ihnen geſtellte Aufgabe die Nebenperſonen hier im Gegenſatze zu 'Griſelda' über eine bloße Hintergrundsbedeutung hinausgehoben, und ihre Zeichnung konnte ſich infolgedeſſen nicht in einer Andeutung mit ein paar kräftigen Strichen erſchöpfen. Vielmehr iſt ihre realiſtiſch-charakteriſierende Ausprägung in Weſen und Worten, man darf wohl ſagen: bis in alle Einzelheiten hinein mit derſelben Meiſterſchaft durchgeführt wie die der Perſonen in Hauptmanns Vollenderdramen, was auch ſchon, vor allem von den Geſtalten der vier Freier, von anderer Seite mit Recht gerühmt worden iſt.

Daß Hauptmann den Freiermord nicht, wie man gemeint hat, deshalb auf die Bühne gebracht hat, weil er der Überlieferung nach nun einmal zu der Geſchichte von Odyſſeus' Heimkehr gehört, kann man ſchon daraus erſehen, daß er ohne Scheu andere, mindeſtens als ebenſo wichtig überlieferte Geſchehniſſe einfach vernachläſſigt hat und zudem die Mordſzene aus der ſchimmernden Königshalle in die düſtere Hütte des Sauhirten verlegte. Aber ſein Odyſſeus mußte am Schluſſe zu ſeiner eigenen Beſtätigung vor ſich ſelbſt eine königliche Tat vollbringen, und ſo konnte es nur der Freiermord ſein, der ſein Heimkehrerlebnis völlig zum Abſchluß brachte. Nicht als kranker, mitleidheiſchender Bettler, ſondern als ſiegreicher, königlicher Held wird er nun vor Penelope treten, und damit iſt denn das Penelope-Problem ganz in den Bereich der rein erotiſchen Probleme hinübergeleitet.

Schon Eloeſſer[111]) hat ausgeſprochen, daß 'der Bogen des Odyſſeus' dieſelbe „verführeriſche Sprachgewalt" entfaltet wie 'Der arme Heinrich'. So darf hier der Hinweis genügen, daß das von der ſprachlichen Technik in jenem Werke Geſagte auch für die Verſſprache des Odyſſeusdramas volle Geltung hat, doch mit der Erweiterung, daß das Wort hier ſowohl für Odyſſeus wie für Telemach dieſelbe Bedeutung unmittelbaren ſeeliſchen Ausdruckes hat wie dort nur für den Titelhelden.

Die Bedeutung des Dramas 'Der Bogen des Odyſſeus' für die künſtleriſche Entwicklung Hauptmanns und die Entwicklung des deutſchen Dramas überhaupt hat man vor allem darin zu erblicken, daß es, in einem ähnlichen Verhältniſſe zu 'Griſelda' ſtehend wie 'Der arme Heinrich' zu 'Elga', eine unumſchränktere und bewußtere Herrſchaft des Dichters über die neugewonnenen Geſtaltungsmittel zeigt und ſo für ſein zielſicheres Weiterſchreiten auf der eingeſchlagenen Bahn eine unerſchütterliche Gewähr bot.

VI. Winterballade.

„Magie! Die Welt iſt voll Magie, wahrhaftig!" — Dieſes Wort Sir Archies könnte man als Motto über das letzte der bisher erſchienenen Sagendramen Gerhart Hauptmanns, über die dramatiſche Dichtung 'Winterballade' ſetzen, die dem Dichter, nach ſeiner eigenen Vorbemerkung, „'Herrn Arnes Schatz', die ſchöne Erzählung von Selma Lagerlöf" angeregt hat. Beſonderen Unterſuchungen muß es vorbehalten bleiben, das innere Verhältnis der beiden Dichtungen zueinander genauer zu beſtimmen und die Frage zu erörtern, ob und inwiefern Hauptmanns Dichtung mit Recht als eine dramatiſche bezeichnet worden iſt. In der folgenden Betrachtung können dieſe Probleme jedenfalls nur geſtreift werden, wo das zur Aufklärung der entwicklungsgeſchichtlichen

Bedeutung des Werkes unumgänglich nötig ist. Dagegen muß zunächst auf einiges früher schon Erörterte kurz zurückgegriffen werden.

Schon in der Einleitung zum zweiten Kapitel ist darauf hingewiesen worden, daß Märchen und Sage einander insofern nahestehen, als in beiden das Wunderbare eine gewisse Rolle spielt, daß sie sich aber auch wieder dadurch unterscheiden, daß dieses Wunderbare in der Sage kein Herrscherrecht besitzt, sondern vielmehr nur dazu dient, durch mündliche Überlieferung beglaubigte geschichtliche Vorgänge, denen etwas Unbegreifliches und Übernatürliches anhaftet, irgendwie aus dem Walten höherer Mächte zu erklären. Gerhart Hauptmann hat in seinen Sagendramen von dem Wunderbaren einen außerordentlich sparsamen Gebrauch gemacht. In 'Elga' und 'Griselda' hat es gar keine Stelle gefunden, und in 'Kaiser Karls Geisel' ist es in dem leicht aufgenommenen Ringmotiv, das mehr rein symbolische Bedeutung hat, nur ganz leise angedeutet. Aber auch in den drei übrigen Sagendramen, im 'armen Heinrich', im 'Bogen des Odysseus' und in der 'Winterballade', hat es der Dichter offenbar grundsätzlich verschmäht, höhere Mächte als Urheber von Wundern einzuführen. Im 'armen Heinrich' ist der einzige wunderbare Vorgang die Heilung des Titelhelden. Und doch ist sie bei Hauptmann keineswegs ein Wunder im Sinne der alten Sage, das auf einem persönlichen Eingreifen Gottes in den Ablauf des naturgesetzlichen Geschehens beruht, sondern das auch heute noch völlig unaufgeklärte Wunder, daß der Geist es ist, der sich den Körper schafft. Im 'Bogen des Odysseus' ist das Wunder ganz in die Seelen der handelnden Personen verlegt. Denn wenn auch all die äußeren wunderbaren Vorgänge wie das Erscheinen der Pallas vor Eumaios, das Aufkommen eines Gewitters nach anhaltender Dürre, das damit verbundene Erd- und Seebeben, der panische Hornruf in den Bergen ihre durchaus natürliche Aufklärung finden, Wunder bleiben sie doch in einem viel tieferen Sinne als für die gläubigen Griechen, die die ganze Natur mit Gottheiten bevölkerten, für jeden, der sie zu innerst aus den Seelen des Odysseus und des Telemach miterlebt. Gerhart Hauptmann, der ehemalige sogenannte Naturalist, hat eben längst erfahren, daß auch das, was geheimnisvoll und unbegreiflich in und zwischen den Seelen der Menschen webt, genau so unbezweifelbares und unmittelbares Erlebnis ist, wie die Vorgänge, die wir in dem feinmaschigen Netze unserer naturwissenschaftlichen Theorien eingefangen haben, und daß es letzten Endes eine Seite unseres Erlebens gibt, die sich überhaupt nie so wird einfangen lassen. Ist es, um nur ein Beispiel zu geben, wirklich nötig, fast 140 Jahre nach Kants 'Kritik der praktischen Vernunft' darauf hinzuweisen, daß zwar gewiß und unbestreitbar jede Tat, die getan wird, unbedingt naturnotwendig ist und doch in jeder immer und immer wieder das Wunder der sittlichen Freiheit waltet?

Während das realistische Drama infolge seiner Stoff- und damit Wirklichkeitsbedingtheit folgerichtig auf alles Wunderbare verzichten muß, während das idealistische Drama durch seine reine Ideebedingtheit in die Lage versetzt wird, wo immer es förderlich für seine Zwecke ist, das Wunderbare auch in der Form eines Eingreifens aus den Bezirken einer übersinnlichen Wirklichkeit zu verwenden, ist das Wunderbare, das im Erlebnisdrama der neuen Kunst Heimatrecht beanspruchen darf, das Wunder in diesem eben erörterten, verfeinerten Sinne des Wortes. Ist doch schon das unmittelbare Erlebnis selbst, das als Einheit von Stoff und Idee den Gegenstand des neuen Dramas bildet, ein Wunder in diesem Sinne und kann, wie in der Eingangsbetrach-

tung zu 'Elga' dargelegt, in der Wissenschaft immer nur vorkommen als Grenzbegriff, d. h. als das große Unbekannte, ewig zu Erkennende und doch nie Erkannte. Denn wenn es erkannt ist, ist es, Begriff geworden, nicht mehr unmittelbares Erlebnis.

Die letzten Folgerungen aus diesen ihm wahrscheinlich nicht einmal voll verstandesmäßig bewußten Erkenntnissen zieht Hauptmann für das Gebiet der dramatischen Kunst mit sicherem, dichterischem Gefühle in seiner 'Winterballade'. Wer freilich in dieser Dichtung nichts anderes sieht als die Darstellung der Vorgänge, wie Elsalill infolge der Schreckensnacht auf Solberga zur Somnambule und in diesem Zustande wieder, aufgestachelt durch einen krankhaften Geschlechtstrieb, zur Dirne wird und wie Sir Archies aus dem Feldzuge stammende nervöse Überreiztheit durch seine Mordtat an Berghild wächst und durch das Zusammentreffen mit Elsalill in Wahnsinn umschlägt, bis bei einer neuen seelischen Erschütterung ein Gehirnschlag seinem Leben ein Ziel setzt, dem wird das erschütternde Erleben, das dieses Drama füllt, niemals aufgehen, er sollte sich aber mit seiner realistischen Voreingenommenheit auch nicht zum Kunstrichter aufspielen. Ebenso muß das Wesen dieser Dichtung dem für immer verschlossen bleiben, der sie auffaßt als ein Beispiel für den Satz: „Die Sonne bringt es an den Tag". Diese Auffassung wird der Erzählung der Selma Lagerlöf durchaus gerecht, die denn auch als idealistische Dichterin mit vollem Rechte die Welt der Toten als eine übersinnliche Wirklichkeit in die Handlung eingreifen läßt, nicht aber dem Werke Hauptmanns: Denn dieser tritt von einer ganz anderen Seite an die ihm durch 'Herrn Arnes Schatz' übermittelten Tatsachen heran.

Sie sind ihm nicht die Veranschaulichung eines allgemeinen Gedankens, sie sind ihm aber ebensowenig ein Stoff, den es gälte in lückenloser kausaler Entwicklungsreihe darzustellen. Sondern was ihm hier zum Erlebnis wurde und auch dem Leser und Zuschauer zum Erlebnis werden soll, das sind die geheimnisvollen Fäden einer tragischen Doppelbeziehung von Seele zu Seele, die sich zwischen Sir Archie und Elsalill spinnen und beiden schließlich den Tod bringen müssen. Wem die Gnade ward, sie selbst zu erleben, der wird nicht bestreiten, daß die Liebe, die wahre Liebe ein Wunder ist in jenem tieferen Sinne, der oben dargelegt wurde: dieses plötzliche Finden eines Menschen, von dem man sogleich fühlt: Er bedeutet für dich das Leben. So findet Sir Archie Berghild, so findet Elsalill Sir Archie. (Hier von Verliebtheit oder gar Perversität zu reden, offenbart nicht nur Oberflächlichkeit, sondern Schlimmeres.) Aber durch die eine Tat, durch die Ermordung Berghilds, schlägt Sir Archie nicht nur sich selbst, sondern auch Elsalill das Tor des Lebens zu. Sie bemühen sich beide, es dennoch wieder aufzubrechen: sie, indem sie sich Sir Archie an den Hals wirft, er, indem er sich müht, Elsalill für Berghild zu nehmen. Doch vergeblich. Das Grauen — vor der Tat und vor der Toten —, das zwischen ihnen steht, ist mächtiger als aller schicksalhafter Zwang, der sie zusammentreibt. So müssen sie beide zugrunde gehen, denn es gibt für sie keine Möglichkeit des Lebens mehr. — Dieses Erleben Sir Archies und Elsalills ist der Kern, der „Gegenstand" von Hauptmanns 'Winterballade'.

Alles andere in ihr hat nachgeordnete, nur dienende Bedeutung, doch ist es immerhin entwicklungsgeschichtlich besonders beachtlich. Denn hier zum ersten Male zeigen sich in einigen Nebenpersonen, vor allem in Torarin, Spuren des Versuches, auch diese von dem Mittelpunkte ihres Erlebens heraus zu gestalten. Wäre der Versuch bei allen Nebenpersonen wirklich durchgeführt worden, so wäre wohl die dem Drama in der

hm verliehenen Form drohende Gefahr vermieden worden, daß der nicht entsprechend eingestimmte Leser oder Zuschauer in dem allzu realistisch geschauten Arnesohn, der doch nichts anderes ist als sozusagen der Motor der äußeren dramatischen Handlung, den Hauptgegenspieler Sir Archies sieht. Vielleicht kann aber schon eine Aufführung, die mit Verständnis für das innerste Wesen der Dichtung das Charakteristische dieser Gestalt stark dämpft, diese Gefahr beseitigen.

Jedenfalls darf man sagen, daß die 'Winterballade' einen neuen entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt bedeutet: Das Magische der Welt des reinen unmittelbaren Erlebens ist tiefer erfaßt, es beherrscht in stärkster Weise fast alle Szenen des Dramas und bewirkt Ansätze einer Gestaltung von innen her auch bei einigen wichtigen Nebenpersonen. Man darf gespannt sein, ob Gerhart Hauptmann den hier betretenen Weg weiter verfolgen wird. Daß er sich damit mit bewußter Kunst immer mehr dem annähern würde, was Shakespeare unbewußt vollbracht hat, daß damit der Gegensatz von Idealismus und Realismus, von typisierender und charakterisierender Kunst endgültig überwunden wäre, dürfte nach allem Vorhergehenden klar sein.

Fünftes Kapitel.

Die exotischen Dramen.

Die 'Winterballade' ist Gerhart Hauptmanns erste Dichtung, in der die Erlebniswelt der inneren Wunder, des Magischen, die in seinen früheren Dramen — in den Vollenderdramen, wie etwa 'Michael Kramer' oder 'Gabriel Schillings Flucht', ebenso wie in den bisher besprochenen Sucherdramen — immer nur im Dienste einer Idee oder eines Stoffes stand, zur Herrschaft gelangt. „Irgendwie wird hier die Wand zum Metaphysischen . . . dünn"[112]), zum Metaphysischen allerdings nicht im Sinne einer übersinnlichen Wirklichkeit, sondern im Sinne eines Bezirkes reiner Geltung, um dessen wissenschaftliche Erfassung sich ja auch die neue deutsche Philosophie, Kants Erkenntnisarbeit fortsetzend, erfolgreich bemüht. Die Versenkung in diese Erlebniswelt der inneren Wunder und der Drang, sie auch in eine äußere Umwelt zu stellen, der der, unbeschadet ihres Abstandes von jener, doch durch ihre Fremdheit ebenfalls ihr Hauch des Wunderbaren ausgebreitet liegt, hat wohl — vielleicht dem Dichter unbewußt — mit dazu beigetragen, daß Hauptmann den Schauplatz der bislang letzten beiden Dramen, die er uns geschenkt hat, in ferne Länder jenseits des Weltmeeres verlegte und fremden Menschenrassen wesentlichen Anteil an ihrer äußeren Handlung gab. Lediglich im Hinblick hierauf wurde für diese beiden Werke die zusammenfassende Bezeichnung „exotische Dramen" gewählt. Doch die beiden Dichtungen, kurz nacheinander im Jahre 1920 erschienen, gehören nicht nur so rein äußerlich, offlich, sondern auch innerlich und entwicklungsgeschichtlich zusammen.

Das größte aller inneren Erlebniswunder, vor dem nicht allein alle Natur- und Kulturwissenschaft, vor dem vielmehr auch alle Philosophie immer wieder ehrfurchtsvoll haltzumachen sich gezwungen sieht, ist das Schöpferische im Menschen. Ja, sowohl das Geheimnis der wahren Liebe, als auch das des sittlichen Willens liegen letzten Endes ebenfalls in ihm begründet und beschlossen. Wer also die Erlebniswelt der inneren Wunder in ihrer ganzen Fülle und in ihrer ganzen Abgründigkeit ermessen

und durchleben will, der muß zu diesem ihrem tiefsten und letzten Quellpunkte vordringen, wie Faust die Fahrt zu den Müttern wagend.

Man könnte, mehr äußerlich betrachtend, die Meinung vertreten, daß 'Der weiße Heiland' und 'Indipohdie' entwicklungsgeschichtlich einen Rückschritt bedeuten, da sie beide, das Verfahren der ersten drei Sagendramen wiederaufnehmend, nur je eine Person enthalten, die im Mittelpunkte ihres Wesens erfaßt und dementsprechend von innen her gestaltet ist. Wie 'Der arme Heinrich' und 'Kaiser Karls Geisel' bekommen diese Werke dadurch zweifellos etwas 'Monologisches und Lyrisches'.[113]) Aber es wäre doch verkehrt, den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt so einseitig aus dem — man möchte fast sagen — Quantitativen heraus zu bestimmen. Neben der Verbreiterung, deren erste Versuche die letzten drei Sagendramen brachten, war die neue Kunst, wie sich schon in der 'Winterballade' ankündigte, auch noch der Vertiefung fähig und bedürftig durch die Erschließung der Welt des Magischen in dem oben erläuterten Sinne des Wortes. Mit der 'Winterballade' war nur der äußerste Umkreis dieser Welt aufgeschlossen, in dem sie sich mit der Welt der Wirklichkeit noch so eng berührt, daß es realistischer Voreingenommenheit möglich wurde, das rein magisch Gemeinte sinnlich, als Verliebtheit und Perversität, zu mißdeuten. Dementgegen kam es nun darauf an, den Mittelpunkt dieser magischen Welt für die unmittelbare künstlerische Offenbarung zu erobern, und Hauptmann vollbrachte dies, indem er in seinen beiden letzten Dramen die Tragödie des schöpferischen Menschen als Erlebnis gestaltete. Das Schöpfertum eines Menschen bedeutet aber mit schicksalhafter Notwendigkeit zugleich seine Einsamkeit in der Welt der Wirklichkeit, und die Tragödie des schöpferischen Menschen ist infolgedessen immer zugleich auch die Tragödie der Einsamkeit der Seele, erfüllt von der Sehnsucht nach Erlösung, nach der Erlösung von der Welt und von dem eigenen Selbst. Was erster, mehr äußerlicher Betrachtung als ein Rückschritt erschien, nämlich die Rückkehr zum Monologischen, offenbart sich nun als durch den inneren Fortschritt bedingt. Und so darf man wohl sagen, daß 'Der weiße Heiland' und 'Indipohdi' die Entwicklungslinie Hauptmanns und des deutschen Dramas noch einen wesentlichen Schritt emporführen.

I. Der weiße Heiland.

In den Vorüberlegungen zu 'Elga' wurde betont, daß der Dichter der neuen Kunst künstlerisch nur gestalten kann, was er durchlebt; denn er dichtet nicht über ein Erlebnis, das er gehabt hat, sondern unmittelbar aus einem Erlebnis heraus, dessen Erschütterungen ihn noch ganz durchbeben. So ist jede derartige Dichtung in einem noch viel höheren Grade unmittelbares persönlichstes Bekenntnis ihres Schöpfers als die Gebilde objektivierender Kunst, und zwar um so mehr, aus je größeren Tiefen schöpferischen Erlebens sie emporwächst. Konnten schon die Sagendramen diesen besonderen Bekenntnischarakter nicht verleugnen, obgleich die Eigenerlebnisse Hauptmanns, die ihnen zum Grunde liegen, unserem Wissen zum größten Teile noch verschlossen sind, so geben sich seine beiden exotischen Dramen noch viel deutlicher als echte Bekenntnisdichtungen zu erkennen, so deutlich, daß aus ihnen die Eigenerlebnisse des Dichters, die er in ihnen gestalte, ohne jede Gewaltsamkeit leicht zu erschließen sind. Diese Tatsache und die weitere, daß diese Eigenerlebnisse Hauptmanns uns alle noch viel mehr als die den Sagendramen zum Grunde liegenden unmittelbar betreffen,

da sein Bekenntnis im 'Weißen Heiland' zugleich das Bekenntnis jedes friedliebenden, n 'Indipohdi' das jedes schöpferischen Menschen überhaupt ist, erlauben es, von ihnen zu sprechen, ohne befürchten zu müssen, damit unbefugterweise in Persönlichstes verletzend einzudringen.

Als in den letzten Jahren vor dem Weltkriege in den Tageszeitungen vereinzelte Meldungen davon auftauchten, daß Gerhart Hauptmann an einer dramatischen Dichtung, betitelt 'Der weiße Heiland', arbeite, deren Stoff der Geschichte der Eroberung Mexikos durch Cortez entstamme, konnte man erwarten, daß der Dichter mit diesem Werke, die Reihe seiner geschichtlichen Dramen 'Die Weber' und 'Florian Geyer' fortsetzend, von neuem den Versuch machen werde, dem charakterisierenden Realismus in seiner folgerichtigsten und vollendetsten Ausprägung das Gebiet des hohen historischen Dramas endgültig zu erobern. Diese Erwartungen sind auch durch sein Drama in der nun vorliegenden Gestalt nicht etwa völlig enttäuscht worden, vielmehr hat Hauptmann in ihm, was das rein Geschichtliche der Handlung anlangt, eine hohe Kraft der realistischen Erfassung und eine außerordentliche Feinheit individualisierender Charakteristik erreicht. Vollplastisch und in bestimmtester Eigenart steht jeder einzelne der spanischen Abenteurer und Eroberer da, und dasselbe gilt auch von den bedeutendsten Persönlichkeiten am Hofe des Kaisers der Tolteken. Auch die Handlung des erst diplomatischen, dann blutigen Kampfes zwischen Spaniern und Mexikanern, die am Ende der sechsten Szene ihren Höhepunkt erreicht und mit dem Ausblick auf die „noche triste" schließt, hält der strengsten Nachprüfung nach den Regeln des realistischen Dramas durchaus stand. Wenn Eloesser sagt: „Dramatisch gegeneinander aufgestellte Figuren müssen sich trotz den schwersten Gegensätzen an eine vergessene, ehedem gemeinsame Sprache erinnern wollen"[114]), und bezweifelt, daß dieser Forderung in Hauptmanns Werke Genüge getan sei, da es zwei einander noch völlig unbekannte Rassen in Konflikt miteinander bringe, so befindet er sich doch im Irrtum. Die Spanier auf der einen und die Fürsten der Azteken auf der anderen Seite, sie alle sind Krieger, und die ihnen gemeinsame Sprache, auf die sie sich nicht erst zu besinnen brauchen, durch die sie sich vielmehr ohne weiteres verständigen (wenn man das Verständigung nennen will), ist der Kampf mit der Waffe. Je mehr diese Art der Auseinandersetzung zwischen den beiden Parteien zur Herrschaft gelangt, um so entbehrlicher wird die Dolmetscherin Marina, die infolgedessen nur in der dritten Szene wirklich als Vermittlerin zwischen ihnen tätig ist. Ihr Zurücktreten im weiteren Verlaufe der Handlung ist also durch die dramatische Entwicklung bedingt und so auch vom realistischen Standpunkte aus gerechtfertigt.

Aber 'Der weiße Heiland' ist von seinem Dichter nicht ohne Grund als „dramatische Phantasie" bezeichnet worden, sondern das geschichtliche Drama, das sich in ihm realistisch geschaut und charakterisierend gestaltet vor den Augen des Zuschauers abspielt, ist eben doch nur der stoffliche Hintergrund für das innere Erlebnisdrama Montezumas, dient nur dazu, dieses anschaulich auf der Bühne in Erscheinung treten zu lassen.

„von allen Wundern . . .
ist der Herrscher Montezuma
mir das allergrößte doch.
Niemals, auch nicht in Europa
sah ich einen Mann, wie diesen:
einen der auf unsrer Erde
wahrhaft fremd und einsam ist . . .
Dieser König Montezuma
wandelt gar nicht unter uns.
Ihn umtönen andre Sphären.
Ihn umrauschen andre Lüfte.
Er hört Dinge, sieht Gestalten,
die nicht von der Erde sind."

Mit diesen Worten kennzeichnet der einzige Spanier, dessen menschliches Fühlen ihn befähigt, in den Seelen seiner Mitmenschen zu lesen, verständnisvoll den Kaiser. Und so, als ein Träumer, der über seinen Träumen jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren hat und besessen von einem Irrwahn blindlings in sein Verderben hineintaumelt, muß Montezuma jedem erscheinen, der ihn wie La Casaz von außen her betrachtet und aus seinen Worten und seinem Handeln sich ein Bild von seinem Charakter zu machen sucht. Aber in das innerste Wesen dieser Persönlichkeit dringt eine solche Betrachtungsweise doch nicht ein.

Hätte Gerhart Hauptmann sein Werk vor dem Ausbruche des Weltkrieges vollendet, so würde er sich wahrscheinlich, der geschichtlichen Überlieferung folgend, mit einer derartigen realistischen Erfassung der Gestalt Montezumas begnügt und so in seinem Werke eine rein historische Tragödie geschaffen haben. Das Problem, das die Ideebeseelung des geschichtlichen Stoffes geleistet hätte, würde dann etwa dies gewesen sein: Wie ist es psychologisch möglich, daß ein Herrscher in der Lage Montezumas den Feinden seines Landes gegenüber so handelt, wie er es tat? — Nun aber kam das furchtbare Erleben des großen Krieges auch über den Dichter, der nicht lange vorher sein „Festspiel in deutschen Reimen" mit einer Lobpreisung des ewigen Friedens beschlossen hatte, der wie kein anderer in all seinen Werken ein Verkünder brüderlich verstehender und verzeihender Menschlichkeit ist. Wie besonders Hauptmann unter diesem Erleben seelisch gelitten haben muß, kann jeder ermessen, der sich nur ein wenig in sein Lebenswerk versenkt hat. Aber dieses Eigenerlebnis Gerhart Hauptmanns, wie schmerz- und enttäuschungsvoll auch immer, wurde fruchtbar für seine Kunst, für sein noch unvollendetes Werk; denn es befähigte ihn, nun erst völlig eins zu werden mit der Seele Montezumas, den schöpferischen Kern dieser Persönlichkeit ganz zu erfassen. So wurde in diesem Drama Montezuma im höchsten Sinne des Wortes eine „symbolische Figur, aus des Dichters Lebenssaft gewachsen und ihm von der Wurzel an zugehörig"[115]), die Dichtung selbst aber wurde zum Bekenntnis.

Wer die Gestalt Montezumas im Sinne des Dichters aus Tiefstem heraus mitzuerleben fähig ist, dem wird sie zum Sinnbild des schöpferischen Menschen, der, ganz in die Welt des inneren Wunder eingeschlossen, in einem viel höheren Sinne lebt, als alle die, die nichts anderes kennen, als sich mit den Erscheinungen der Wirklichkeit herumzuschlagen. Aber in der ebenso erhebenden wie beängstigenden Einsamkeit seines Schöpfertums sehnt sich Montezuma — die Tragik jedes schöpferischen Menschen — nach der gleichgestimmten Seele, die Glück und Leid seines Schöpfertums mit ihm trage, ihn aus seiner Einsamkeit erlöse. Er sucht sie in der Welt der Wirklichkeit und glaubt, alten Weissagungen vertrauend, daß sie in Cortez als weißer Heiland ihm entgegentrete. Mit ihm den Herrschersitz der Tolteken zu teilen, ist er daher freudigst bereit. Aber Cortez ist kein schöpferischer Mensch, weiß nichts von der Welt der Wunder in der Brust des ihm liebevoll sich Erschließenden. Er kommt als Feind und sieht, unfähig wahre Güte von Heuchelei zu unterscheiden, auch in Montezuma nur den Feind. Immer gewalttätiger tritt er auf, immer rücksichtsloser enthüllt er vor dem Kaiser seine ganze Niedrigkeit und Gemeinheit, so daß dieser, endlich sehend geworden, ihm zuruft:

„Nie hat so wie du ein Mann
seine Gottheit selbst zertreten!"

Diese Erkenntnis stößt den Kaiser in seine Einsamkeit zurück, läßt ihn den Glauben verlieren an das Göttliche im Menschen, das er bei den Seinen vergeblich gesucht und gerade deshalb bei den mächtigen Fremden zu finden gehofft hat. Doch Hand in Hand mit dieser Enttäuschung, mit seiner äußeren Erniedrigung und seiner Verzweiflung an Welt und Menschen geht ein tiefes Sichbesinnen auf sich selbst und ein inneres Reifen Montezumas, das den äußerlich Besiegten am Ende doch innerlich zum Sieger macht. Kraftvoll bekennt er sich zur schöpferischen Macht der Ekstase:

„Worte sind verwirrte Sprache.
Schrei ist Klarheit! Schrei ist Wahrheit!
Wahre Lust und wahre Pein!
Wutgeheul und Lustgestöhne
pressen Götter aus den Seelen."

Und sterbend geht er ganz ein in die Welt der inneren Wunder, in der er schon immer beheimatet war. Der religiöse Irrglaube an die Möglichkeit der Fremderlösung hat ihn betrogen, aber aus der Erkenntnis seiner Nichtigkeit erwächst Montezuma die Fähigkeit zur Selbsterlösung, der höchsten Wundertat des schöpferischen Menschen.

Das Schöpferische in der Seele Montezumas wirkt sich ausschließlich auf dem Gebiete der Phantasie aus und erhält seine Richtung lediglich von einem persönlichsten religiösen Bedürfnis. So kommt es, daß es niemals zur Tat nach außen wird, niemals ein Werk zu selbständigem Dasein aus sich herausstellt, daß auch Montezumas Selbsterlösung ganz Tat nach innen bleibt ohne Bedeutung für, ohne Wirkung auf die Welt. Um so rücksichtsloser dringt dagegen diese Welt auf Montezuma ein, seine Hoffnung erst erweckend und dann bitter enttäuschend, so daß er zum fast willenlosen Märtyrer seines Hoffens und seines Glaubens wird. Man kann mit Recht Bedenken hegen, ob eine bei aller innerer Aktivität nach außen hin so passive Persönlichkeit sich zum Helden eines Dramas eigne, und zweifellos besteht zum mindesten die Gefahr, daß zumal bei der Aufführung die buntbewegte äußere Handlung, die doch nur zum Hintergrund bestimmt ist, sich vordrängt und so die Entwicklung des Erlebnisdramas, das den eigentlichen Kern des Ganzen bildet, überwuchert. Es ist das dieselbe Gefahr, die schon in der 'Winterballade' dem eigentlichen Erlebnisdrama Sir Archies und Elsalills von seiten der Gestalt Arnesohns her drohte. Sie ist im 'Weißen Heiland' noch größer als dort, erwächst hier aber allerdings notwendig aus dem Gegenstande und aus dem Stoffe der Dichtung selbst. Aus dem Stoffe insofern, als Montezuma, der Kaiser eines großen Volkes, schicksalhaft in die Geschichte dieses Volkes verflochten ist, alle Ereignisse der Wirklichkeit, die sein Volk treffen, naturnotwendig auch ihn treffen müssen. Aus dem Gegenstande: denn die Tragik, die darin besteht, daß der schöpferische, ganz nach innen gerichtete Mensch doch den Sinnlosigkeiten einer brutalen Wirklichkeit ganz besonders schutzlos preisgegeben bleibt, die war es ja gerade, die Hauptmann hier aus eigenem Erleben heraus als dichterisches Bekenntnis gestalten wollte.

Aus diesem Verhältnis des Dichters zu diesem seinem Werke erklärt es sich wohl auch, daß er seinen Montezuma nach dem Akte der inneren Selbsterlösung noch einmal zu vollem Bewußtsein erwachen und damit in die Welt der Wirklichkeit zurückkehren läßt, um, nun ganz über dem Hader der Nationen stehend, mit seinem Fluche die zu treffen, die statt des ersehnten Götterfriedens Krieg, Mord und Raub in sein Land trugen. Denn „es war Hauptmann, es war dem friedlichsten aller Dichter nicht möglich, anders als mit Haß gegen den Haß, mit einer Kriegserklärung gegen den Krieg

zu schließen. Gesammeltes Leid, Demütigung des Menschlichen, rote Scham über unser Christentum verlangte nach diesem Ausbruch, da auch seine Wunden noch bluteten"[116]), bezeugt Eloesser. Gerade dieser Schluß zeigt daher unwiderleglich, wie ganz unmittelbar aus dem eigenen Erleben heraus Hauptmann hier schuf und wie berechtigt es demnach ist, den 'Weißen Heiland' als ein persönlichstes Bekenntnis seines Dichters aufzufassen in einem Sinne, in dem diese Bezeichnung keinem seiner früheren Werke zukommt.

II. Indipohdi.

Ein unmittelbares Bekenntnis Gerhart Hauptmanns in einem fast noch höheren Sinne, ein Sichaussprechen aus eigenen letzten schöpferischen Tiefen ist das dramatische Gedicht 'Indipohdi', das unter dem Titel 'Das Opfer' am 23. Februar 1922 in Dresden seine Uraufführung erlebte. Merkte man der dramatischen Phantasie 'Der weiße Heiland' noch an, daß sie wohl ursprünglich als realistisches Drama entworfen war, da es dem Dichter nicht gelingen konnte, sie „von der Masse des Stofflichen, die ihm die Geschichte auflud"[117]), völlig zu entlasten, blieb demzufolge das Erlebnisdrama Montezumas, auf das es Hauptmann schließlich in erster Linie ankam, auch ursächlich noch bedingt durch wirkliche Vorgänge in der Außenwelt, so ist in 'Indipohdi' ein Drama geschaffen, das, bis auf wenige, durch eine verständnisvolle Aufführung leicht tilgbare oder doch wenigstens dämpfbare Reste vor allem in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, ganz aus der inneren Wunderwelt des Helden lebt. Das war zu erreichen nur dadurch möglich, daß der Dichter das Stoffliche, das unentbehrlich war, um das Geschehen in der Seele Prosperos auf der Bühne anschaulich zu machen, aus diesem Geschehen heraus selbst erfand und es so auf den Dienst sorgsamst abstimmte, zu dem es berufen ist. Mögen immerhin die Anregungen zu dieser Erfindung der äußeren Handlung — dem Dichter bewußt oder unbewußt — aus Shakespeares 'Sturm', Hölderlins 'Empedokles' und Goethes 'Iphigenie' stammen, die Art, wie Hauptmann all diese Motive ganz und ausschließlich zur Versinnlichung eigensten Erlebens machte, gab sie ihm voll zu eigen.

Prospero ist der schöpferische Mensch in einem noch viel umfassenderen Sinne als Montezuma. Denn er ist nicht nur Träumender, sondern Erkennender und aus seiner Erkenntnis heraus Wirkender, umspannt also alle Gebiete menschlichen Schöpfertums. Zu diesem höchsten Erleben ist er aber erst auf der einsamen Insel im weltfernen Ozean gelangt, auf der er, der vom eigenen Sohne und seinen Volksgenossen aus der Heimat Verstoßene, eine Zufluchtsstätte fand. Von den rothäutigen Bewohnern dieses Eilands als weißer Heiland bewillkommnet und heilig gehalten, ward er der Aufgabe überhoben, sich mit dem feindlichen Sein der Welt noch länger auseinanderzusetzen, und konnte sich nun der anderen widmen, ihren Sinn zu deuten. So erschloß sich ihm hinter dem Reiche des bloß Natürlichen das Reich des Magischen, und er wurde in ihm immer mehr heimisch. Von da aus lernte er das Leben meistern mit bewußter Schöpferkraft, das Leben nicht nur, das ihn als Gegenwart auf der Insel umgibt, sondern auch sein vergangenes Leben in der alten Heimat.

Mein Leben ward Magie. Ich ward zum Magier.
Es lag bei mir, Gestalten aufzurufen,
gastlich sie zu bewirten, oder sie
mit einem Wink zu scheuchen in das Nichts.

So hat er sich als ein Einsamer und ein Überwinder von der Welt losgelöst, sich ihr als seiner Schöpfung selbstherrlich gegenübergestellt. Nur in einem Punkte blieb er der Wirklichkeit noch verkettet, ist er noch nicht allmächtiger Herr seines Erlebens geworden. Die Untat, die dereinst sein Sohn gegen ihn beging, als er den Vater vom Throne stieß und aus dem Lande vertrieb, sie lastet auf Prospero noch als aufgezwungenes Schicksal, sie allein hat er noch nicht, auch sie bejahend, zum wohlgefügten Bauteine seines Lebens zu formen verstanden. So ist Prospero zum Beginn des Dramas noch nicht völlig reif zum eigenmächtigen Verzicht auf Welt und Schöpfung, nach dem er, ein müder Demiurg, sich sehnt. Ein ungeformtes Stück entstellt noch seine Schöpfung, ein Erlebnis, dem er den letzten Sinn noch nicht abgewann, an dem sein Schöpfertum bisher gescheitert ist, und das aus seinem Sein doch nach der Erlösung im Sinne schreit. Die Zeichen häufen sich um ihn und in ihm, daß er auch dieses letzte Werk zu vollbringen sich nicht erlassen darf. So ist er bereit, hier, im magischen Bezirke seiner weltfernen Insel, noch einmal zu durchleben, was durchlebt zu haben noch immer ohne Deutung auf ihm lastet, um es im neuen Durchleben sich zu unterwerfen, zu einem Geschöpfe seines Willens zu machen Aus dieser Bereitschaft heraus nimmt er die Krone des Priesterkönigs aus den Händen Oros und des indianischen Volkes an und ruft dieses auf, das Opfer zu rüsten, entschlossen sich selbst zum Opfer zu bringen. Und zwar besteht dieses Opfer weniger in der Selbsterlösung, die er schon lange ersehnt und zu der er am Schlusse emporwächst, als vor allem darin, daß er den Leidenskelch seines Lebens willentlich noch einmal bis zur Neige leert.

Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit der Landung Ormanns auf derselben Insel, die seinem Vater zur Zufluchtsstätte wurde, ist müßig und wohl nur durch die allzu realistische Ausprägung der Begleiter des Prinzen überhaupt möglich geworden. Denn nicht herrscht in diesem reinen Seelendrama die Notwendigkeit wirklicher Ursächlichkeit, sondern magischer Bindung. Deshalb ist auch der neue Zusammenstoß Prosperos und Ormanns, rein äußerlich ermöglicht und herbeigeführt durch des letzteren Schiffbruch und den Rachezug Amarus, wirklich motiviert nur aus Notwendigkeiten in der Seele Prosperos, die sich zugleich als solche auch in der Seele Ormanns auswirken.

Dieser neue Zusammenstoß zwischen Vater und Sohn bildet den Höhe- und Wendepunkt des Dramas. Indem Prospero dem Sohne den Kronreif vor die Füße wirft, vollendet sich sein Schöpfertum, erhebt er sich ganz über die Welt der Wirklichkeit, richtet er sich auf zu der zauberkräftigsten Tat des schöpferischen Menschen, zur Tat der Selbstopferung, „das Fremde leidend, das Ureigenste glücklich vollbringend", aus der letzten höchsten Erkenntnis heraus, daß glücklich vollbringen heißt, „wenn Tun und Dulden unverworren eins sind". Jetzt in der Vollkraft seines entsagenden Schöpfertums darf er Tehura ganz hinnehmen und ebenso sich ihr ganz hingeben, indem er sie teilhaben läßt an dem Leiden seines nun gemeisterten Lebens. Und Tehura ist die Einzige, die ihn ganz versteht, sein Leben ganz erlebt:

O wundervoller Dulder! Und auch
zugleich glückseliger Vollbringer! — — —
Du ballst um dich, gleich wie ein Stern sein Licht,
dein Schicksal, oder hüllst es um dich
wie einen königlichen Purpur, der
von goldnen Bildern deines Lebens starrt.
Und so gebietest du, was ist und sein wird.

So darf sie ihm folgen auf dem letzten Gange zur Selbsterlösung. Nicht in träumender Bewußtlosigkeit, wie die Montezumas, wird sie von Prospero vollbracht, vielmehr ruft er sich klaren Blickes sein Schaffen noch einmal in seine Seele zurück:

— — — ich schuf die Welt,
in der ich lebte — — —
— — — nichts ist im Drama dieser Welt,
worin ich mich nicht selbst erlitt, nicht selbst
genoß. — — —

Und indem er es bejaht, nun erst restlos bejaht, legt er es ab, nicht in überhebender Verachtung, sondern als ein Liebender, der Abschied nimmt. Aber dieser Abschied ist ein endgültiger. Nichts kann ihn mehr beirren, nicht der sehnsüchtige Ruf seines reuevollen Sohnes, nicht Tehuras Fürbitte für diesen. Und so geht er, sich in letzter Prüfung bewährend, als ein Überwinder zwar, doch auch als ein Liebender und Bejahender ein in „jenes Nichts, das alles ist", wie der alte sagenhafte König Indipohdi.

— — — Zwei Augen leuchten mir
im Nebel. O, Tehura! Und es dringt
wie leise Sphärenklänge auf mich ein,
vom Stern der Liebe. Nah ist die Versöhnung.
O, reine Priesterin, nimm weg die Welt
und schenke mir das Nichts, das mir gebührt.
Ich fühle dich, ich sinke in dich! Nichts! —

Dem Gange des Seelendramas Prosperos schmiegt sich die Gestaltung der Dichtung aufs engste an, so daß die äußere Form der inneren voll entspricht. Nur eine Person des Dramas ist von vornherein im Mittelpunkte erfaßt und ganz von innenher gestaltet, so daß alle ihre Äußerungen in Worten und Taten Offenbarungen tiefsten seelischen Erlebens werden: der Held des Ganzen, Prospero. Ihm sind Tehura, Oro und seine Indianer typisierend, Pyrrha, Ormann und seine Begleiter charakterisierend gegenübergestellt. Denn jene verkörpern ja die ideale Welt der Gedanken, die Prospero auf der Insel umgibt und ihm den Kreis seines magischen Erlebens erschloß, diese dagegen die Welt der Wirklichkeit, die ihn in der Vergangenheit erst mit Glück, dann mit Leid überhäufte. Viele Einzelheiten, auf die hier aus Raummangel leider nicht näher eingegangen werden kann, erklären sich aus dieser Gruppierung und erhalten durch sie symbolische Bedeutung. Vor allem wird klar, daß es künstlerischer Notwendigkeit entspricht, wenn die zweite Hälfte des ersten Aktes zum größten Teile unter der Herrschaft des typisierenden Idealismus, der ganze zweite Akt aber unter der des charakterisierenden Realismus steht, und beide Welten im dritten Akte mit der magischen Welt Prosperos zusammenstoßen. Doch ist schon in den ersten Akten die Erhebung des Ganzen in die Bezirke magischen Erlebens sorgfältigst angelegt. Im vierten Akte bahnt sich diese Erhebung dadurch immer mehr an, daß der Dichter nun auch in den Erlebnismittelpunkt der drei wichtigsten Gestalten neben Prospero, Tehuras, Pyrrhas und Ormanns tiefer und tiefer eindringt und beginnt, auch sie von innen her zu gestalten. Diesem Übergang dienen für Tehura die beiden ersten für Pyrrha und Ormann die letzten Szenen des vierten Aktes. Damit wird erreicht, daß endlich der fünfte Akt ganz im reinen Bereiche des Magischen sich abspielen kann. Die ideale Welt der Gedanken, wie die reale Welt der Wirklichkeit bleiben hinter Prospero im Tale zurück, und selbst die dünnen Fäden, die ihn mit beiden Welten noch

ferne noch verbinden, bis er auch sie ganz von sich abtrennt, sind gesponnen nach den Gesetzen der neuen Kunst.

Was Hauptmann, als er den langen Weg seiner Sucherdramen mit 'Hanneles Himmelfahrt' begann, als letztes, höchstes Ziel mehr geahnt als geschaut vorschwebte, im letzten Akte seines letzten Dramas hat er es verwirklicht: die vollkommene, schlackenlose Synthese von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus in der Kunst unmittelbarer Gestaltung magischen Erlebens, die sich hier auch ihren neuen Stil schuf. Die letzten Reste objektivierender Kunst, die, allerdings durch den Gegenstand innerlich bedingt, die ersten vier Akte von 'Indipohdi' noch durchziehen, sind im fünften Akte gänzlich überwunden. Höchstes subjektives Erleben des Dichters spricht sich in ihm unmittelbar aus mit einer fortreißenden Gewalt, die diesem Erleben zugleich die Würde höchster objektiver Gültigkeit verleiht.

So ist 'Indipohdi' Epilog und Prolog zugleich. Die Zeit des Suchens und tastenden Ringens nach den Möglichkeiten einer künftigen Entwicklung des deutschen Dramas liegt hinter Gerhart Hauptmann. Auf neuer Ebene wird er neue Werke schaffen.

III. Rückblick und Ausblick.

Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgangen sein, daß im Gegensatze zu den früheren Abschnitten, in denen der Gestaltung des einzelnen Werkes zum Teile bis in Einzelheiten hinein nachgegangen wurde, die Betrachtungen der drei letzten Dramen Hauptmanns sich im großen und ganzen auf Andeutungen beschränken. Dem liegt bewußte Selbstbescheidung zum Grunde. Gerhart Hauptmanns Kunst ist keusch, fast spröde. Man muß mit seinen Dichtungen — wie letzten Endes mit jedem echten und großen Kunstwerke — jahre-, ja besser noch jahrzehntelang gelebt haben, ehe sie sich ganz hingeben und erschließen. Deshalb war seinen jüngsten Dichtungen gegenüber ein Verfahren geboten, das sich damit begnügte, die Entwicklungslinien von den früheren Dramen her durch und über sie weiterzuziehen, ohne sich dabei in Einzelheiten zu verlieren, deren volle Würdigung, wie die Erfahrung mit den älteren Dichtungen Hauptmanns lehrt, wohl erst nach Jahren möglich sein wird. Doch konnte trotz dieser Vorsicht, die in gleicher Weise von der Ehrfurcht für den großen Dichter, der immer zumal in künstlerischen Dingen seiner Zeit voranschreitet, wie von dem Streben nach der Sachlichkeit einer wissenschaftlichen Erörterung gefordert wurde, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung auch der jüngsten Dramen Hauptmanns schon soweit geklärt werden, daß nun versucht werden kann, das Gesamtergebnis der angestellten Betrachtungen zusammenzufassen. Es läßt sich kurz folgendermaßen kennzeichnen:

I. Gerhart Hauptmanns Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas ist eine doppelte. Einerseits hat er durch seine sogenannten naturalistischen Dramen die Entwicklung des deutschen Dramas zum charakterisierenden Realismus weitergeführt und vollendet, anderseits aber bahnte er mit seinen nichtnaturalistischen Dramen eine neue Entwicklung des deutschen Dramas an, und diese Werke wurden deshalb als seine Sucherdramen bezeichnet.

II. Das Ziel dieser neuen Entwicklung stellt sich dar als die Synthese von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus. Deshalb kann man den Sucherdramen Hauptmanns künstlerisch und kritisch nicht gerecht werden, wenn man

sich einseitig auf den Standpunkt einer dieser beiden Kunst- und Stilarten stellt und sie von ihm aus beurteilt.

III. Auf zwei Wegen, dem der Vereinigung und gegenseitigen Verschlingung beider Kunst- und Stilarten in den Märchendramen und dem der Verlegung des dichterischen Schwerpunktes in eine Stimmung in den Lustspielen hat Hauptmann zunächst vergeblich gesucht, zu dieser erstrebten Synthese von typisierendem Idealismus und charakterisierendem Realismus zu gelangen. Doch wies oder bestätigte ihm gerade die Vergeblichkeit dieser Versuche den richtigen Weg, den er dann in seinen Sagendramen erst halb unbewußt einschlug, dann aber bis zu seinen exotischen Dramen immer bewußter und zielsicherer weiterschritt.

IV. Die neue Kunst beruht auf einer grundsätzlich neuen Gegenstandserfassung. Nicht mehr eine Idee oder ein Stoff, sondern ein unmittelbares Erlebnis, in dem Gedankenerlebnis und Wirklichkeitserlebnis noch ungeschieden eins sind, bildet den Gegenstand des neuen Dramas. Die Hingabe an dieses unmittelbare Erlebnis aber ist die Erlebnisform des Menschen des neuen Jahrhunderts, die sich auf allen Gebieten des Lebens immer stärker, immer offenkundiger durchsetzt. Ein neuer Stil entspricht der neuen Gegenstandserfassung, der in die künstlerische Auswahl nur die Äußerungen in Worten und Taten aufnimmt, die unmittelbare Offenbarungen des zum Gegenstande der betreffenden Dichtung gewählten unmittelbaren Erlebnisses sind oder solche herausfordern. Die künstlerische Einheit all dieser Äußerung liegt beschlossen weder in ihrer logischen, noch in ihrer psychologischen und kausalen Folgerichtigkeit, sondern allein in dem schöpferischen Kerne der erlebenden Persönlichkeit, kann also auch nur von ihm aus nacherlebt werden.

V. Die doppelte Bedeutung Gerhart Hauptmanns für die Entwicklung des deutschen Dramas als Vollender einer alten und Beginner einer neuen Entwicklung ist nicht allein durch die Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit, vielmehr vor allem durch die entwicklungsgeschichtliche Lage, in die er sich mit seinem Schaffen gestellt sah, schicksalhaft bedingt.

Auf Grund dieser Erkenntnisse werden nunmehr all die Bedenken und Vorwürfe, die, wie im dritten Abschnitt des ersten Kapitels erwähnt, gegen Hauptmanns Sucherdramen erhoben worden sind, tatsächlich hinfällig.

Vor allem darf als erwiesen gelten, daß Hauptmanns Kunst bis in seine letzten Dramen hinein keinerlei Alters- oder Verfallserscheinungen zeigt. Seine dichterische Gestaltungskraft ist nicht nur so frisch und ungebrochen wie je, sondern sie ist im Laufe der Jahrzehnte auch umfassender, reifer und bewußter geworden. In keiner Weise auf irgendeine bestimmte Kunstrichtung dogmatisch eingeschworen, meistert sie alle der dramatischen Dichtung zur Verfügung stehenden Mittel mit unumschränkter Herrschaft und erobert von Werk zu Werk stets neue hinzu. Immer höhere Aufgaben hat der Dichter sich selbst gestellt und immer tiefer ist er vorgedrungen zu den letzten schöpferischen Quellen des menschlichen Erlebens, so daß sich ihm nach dem Natürlichen auch das Magische, Metaphysische, Intellegible — oder wie man es sonst noch nennen mag — zu künstlerischer Gestaltung immer mehr erschloß.

Gewiß, bei diesem Vorwärtsdringen in neu zu entdeckendes Land, bei diesem Ringen um die Erweiterung und Vertiefung des dramatischen Gebietes haben die alten Kunstmittel je mehr und mehr versagt, ohne daß sich sogleich immer die ent-

sprechenden neuen hätten finden lassen. Und so mögen Hauptmanns Sucherdramen, zumal wenn man sie mit den geglücktesten seiner Vollenderdramen vergleicht, stellenweise bei einer ersten Betrachtung, die noch nicht in ihre tiefsten künstlerischen Absichten eindringt, den Eindruck des Unausgeglichenen, nicht schlechthin Schlackenlosen machen. Das aber ist eine notwendige, unausbleibliche Folge ihrer entwicklungsgeschichtlichen Stellung, und niemals darf sich daher der sachlich und gerecht Urteilenden durch solche Beobachtungen zu der ebenso verständnis- wie ehrfurchtslosen Behauptung hinreißen lassen, Hauptmann habe je irgendeines seiner Werke der Öffentlichkeit übergeben, ehe er nicht sein letztes höchstes Können daransgesetzt habe. Denn das hieße mit seinem künstlerischen Gewissen zugleich sein echtes Künstlertum in Frage stellen, da eines ohne das andere undenkbar ist.

Auch die Auffassung endlich, als ob Hauptmann in seinen Sucherdramen willkürlich „experimentiere", etwa um durch neue unerhörte Gegenstände oder ausgeklügelte Bühnenwirkungen sensationelle Erfolge zu erhaschen, ist ein Zeichen von Oberflächlichkeit, wenn nicht von Böswilligkeit, und es muß ihr gerade hier um so schärfer entgegengetreten werden, als sonst die Bezeichnung „Sucherdramen", die in der vorliegenden Untersuchung für die nichtnaturalistischen Dramen des Dichters gewählt wurde, eine Mißdeutung in diesem Sinne veranlassen könnte. Nicht um Experimente in jener absprechenden Bedeutung des Wortes handelt es sich bei diesen Werken Gerhart Hauptmanns, sondern um das entwicklungsgeschichtlich notwendige Suchen nach neuen Möglichkeiten dramatischer Gestaltung, nachdem die von Idealismus und Realismus gebotenen grundsätzlich erschöpft sind.

Es ist ein unwiderleglicher Beweis für Gerhart Hauptmanns ursprüngliche dichterische Begabung und für seinen unversieglichen Gestaltungswillen, daß er nicht bei dem in seinen Vollenderdramen einmal Erreichten stehen blieb und so sein eigener Epigone wurde, daß es ihn vielmehr drängte, weiterzuschreiten. Er, der in seinen realistisch-charakterisierenden Meisterwerken 'Die Weber', 'Der Biberpelz', 'Rose Bernd' und 'Gabriel Schillings Flucht' als ein Fertiger vor uns steht, wollte doch ein Ringender, ein Strebender bleiben; denn

„die Ringenden sind die Lebendigen, und
die in der Irre rastlos streben, sind
auf gutem Weg." — — —

Das macht jedem, der nicht nur ästhetisch, sondern menschlich im weitesten Sinne des Wortes an Hauptmanns Sucherdramen herantritt, diese so besonders lieb und wert. Denn in unermüdlichem, zielbewußtem Vorwärtsstreben sich selbst immer wieder eine neue Jugend schaffend, blieb Gerhart Hauptmann auch der jungen Generation ganz nahe, viel näher, als bisher meist gesehen worden ist, legte er mit seinen Sucherdramen den Grund für eine neue Entwicklung des deutschen Dramas.

Wie auf diesem Grunde schon das sogenannte expressionistische Drama der Gegenwart tatsächlich aufbaut, wird gelegentlich an anderer Stelle zu zeigen sein.

Anmerkungen.

Die Anmerkungen mußten wegen der Knappheit des Raumes im allgemeinen auf den Nachweis wörtlich angeführter Stellen beschränkt werden. Dem Kenner der einschlägigen Literatur, die durchgehend sorgfältig benutzt wurde, muß es überlassen werden, selbst zu bemerken, wo bisher ausgesprochene Meinungen aufgenommen, wo sie bekämpft werden. Auch die Beigabe eines Namen- und Sachweisers sowie eines Verzeichnisses der Hauptmann-Literatur mußte leider aus Raummangel unterbleiben.

I. Kapitel: 1) vgl. Horst Engert, Teleologie und Kausalität, ein Grundproblem der Geschichtsphilosophie, Heidelberg 1911, S. 4f. — 2) Schopenhauer, Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, 3. Aufl., herausgg. von Frauenstädt, Leipzig 1864, S. 4. — 3) Kant, Kritik der reinen Vernunft: Der transzendentalen Methodenlehre 3. Hauptstück, 1. Satz. — 4) vgl. Heinrich Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, 2. Aufl., Tübingen 1910. — 5. vgl. Heinrich Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Tübingen 1902; Sergius Hessen, Individuelle Kausalität, Berlin 1909 und Horst Engert, Teleologie und Kausalität, Heidelberg 1911. — 6) Richard Hönigswald, Über Fichtes Idee eines geschlossenen Handelsstaates in „Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus", II. Bd., Erfurt 1921, S. 20. — 7) vgl. J. Petersen, Der Aufbau der Literaturgeschichte, German.-Roman. Monatsschrift, VI. Jahrg., Heidelberg 1914, S. 144. — 8) E. Bernheim, Einleitung in die Geschichtswissenschaft (Sammlung Göschen Nr. 270), Leipzig 1909, S. 40. — 9) Diese Termini berühren sich zwar mit den von E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig 1921, gebrauchten, decken sich aber nicht völlig mit ihnen. Daß meine Anschauungen sich unabhängig von Ermatinger ausgebildet haben, beweist mein Aufsatz: „Idealismus und Realismus im deutschen Drama", Neue Jahrb., XLI. Bd., Leipzig 1918, aus dem im folgenden einige Abschnitte mit nur geringfügigen Änderungen übernommen wurden. — 10) vgl. H. Rickert, Kulturw. u. Naturw. S. 53f. u. A. Grotenfelt, Die Wertschätzung in der Geschichte, Leipzig 1903, S. 5ff. — 11) Roman Woerner, Henrik Ibsen, München 1910, II 29 wählt für die gleiche Kunstart, dem jungen Goethe folgend, die Bezeichnung „charakteristisch". Da man aber sagen könnte, jede Kunst sei für ihren Urheber, ihre Zeit usw. charakteristisch, wurde die einfache Herübernahme des Ausdruckes vermieden. — 12) vgl. meinen Aufsatz „Idealismus und Realismus im deutschen Drama" S. 270, Anm. 1. — 13) Auf die künstlerische Bedeutung dieser „äußersten Fälle" hat wohl zuerst Roman Woerner, a. a. O. an vielen Stellen hingewiesen. — 14) Über den Begriff der rationalistischen Dichtung vgl. meinen Aufsatz „Klopstocks Dichtung und unsere Zeit", Zeitschrift für Deutschkunde 1921, S. 433—454. — 15) vgl. meinen Aufsatz „Wendepunkt, Abstieg und Katastrophe in Schillers Jungfrau von Orleans", Neue Jahrb. L, 164—180, Leipzig 1922. — 16) vgl. meinen Aufsatz „Tassoprobleme", Neue Jahrb. XLIV, 132—144, Leipzig 1919. — 17) vgl. zum Folgenden: Roman Woerner, Henrik Ibsen II 5—7. — 18) R. Woerner, a. a. O., S. 6; das Binnenzitat: Grillparzers sämtl. Werke, herausgg. von A. Sauer (Cotta) XVIII 189 u. XIX 126). — 19) Grillparzers sämtl. Werke, herausgg. von M. Necker (Hesse) V 198 u. 110. — 20) z. B. Adalbert von Hanstein, Ibsen als Idealist, Leipzig 1897; auch Woerner a. a. O., II 8. — 21) Ein Ibsenbrevier, Leipzig 1908, S. 158—172. — 22) Rolf Engert, Henrik Ibsen als Verkünder des dritten Reiches, Leipzig 1921, S. 3f. — 23) Henrik Ibsen, sämtl. Werke in deutscher Sprache, Leipzig o. J., I 511. — 24) ebda. S. 535. — 25) Emile Zola, Mes haines. Causeries litteraires

artistiques. Nouv. éd., Paris 1880, S. 21f. — 26) vgl. E. Ermatinger, a. a. O., 283. — 27) Horst Engert, Die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit in den Werken Gerhart Hauptmanns, Diss., Leipzig 1910, S. 75ff.

II. Kapitel: 28) angeführt bei U. C. Woerner, Gerh. Hauptmann, 2. Aufl. Berlin 01, S. 67. — 29) Bereits in der zweiten Veröffentlichung Gerh. Hauptmanns, der Gedichtsammlung „Das bunte Buch" (Beerfelden, Leipzig u. Stuttgart 1888), dessen wohl einziges, gut broschiertes und beschnittenes Exemplar sich in meinem Besitze befindet über das Schicksal dieser Veröffentlichung vgl. Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann, Leben und Werke, neue Ausg., Berlin 1912, S. 37f.), klingt das Problem gleich im ersten Gedichte „Weltweh und Himmelssehnsucht" an: „Also steht deiner Lieder — Wurzel befindet — Im Weh der Erde; — Doch ihren Scheitel krönet — Himmelslicht." — 30) Man denke z. B. an Grillparzers „Der Traum ein Leben". — Zur Geschichte des Traumstückes bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Stefan Hock, Der Traum ein Leben, Stuttgart 1904. — 31) Das bunte Buch, S. 56—60; vgl. auch Schlenther, a. a. O., S. 108ff. — 32) vor allem U. C. Woerner, a. a. O., S. 61. — 33) vgl. Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas, Berlin 1903, II 215. — 34. a. a. O. S. 66f. — 35) z. B. ebda. S. 65. — 36) Julius Röhr, Gerh. Hauptmanns dramat. Schaffen, Dresden 1912, S. 96f. — 37) vgl. Bielschowski, Goethe, 5. Aufl., München 1904, I 449f., der auch Willy Marcus, Goethes Torquato Tasso, ein geschichtlicher Rückblick, Neue Jahrb. XL 147, Leipzig 1917. — 38) Kurt Sternberg, Gerh. Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtung, Berlin o. J., S. 260. — 39) vgl. Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 2. Aufl., München 1906, S. 64ff. — 40) vgl. meinen Aufsatz „Tassoprobleme", S. 136ff. — 41) Sternberg, a. a. O., S. 260f. — 42) Hans Landsberg, Los von Hauptmann! Berlin 1900, S. 55. — 42a) Roman Woerner, Henrik Ibsen I 239. — 43) a. a. O., S. 77. —44) Gerh. Hauptmanns Entwicklung, Nord u. Süd, 1.32, Nr. 1, Januar 1908, S. 49. — 45) U. C. Woerner, a. a. O., S. 78. — 46) Julius Röhr, a. a. O., S. 131. — 47) Tassoprobleme, S. 136. — 48) Kurt Sternberg, a. a. O., S. 262f. — 49) am 21. 1. 1906; z. T. abgedruckt bei Röhr, a. a. O., S. 216f. und bei Emil Sulger-Gebing, Gerhart Hauptmann (Aus Natur u. Geisteswelt Nr. 283), 2. Aufl., Leipzig 1916, S. 116ff. — 50) nach H. Düsel, angeführt bei Adolf Bartels, Gerh. Hauptmann, 2. Aufl., Berlin 1906, S. 283. — 51) Viktor Tausk, Paraphrase als Kommentar und Kritik zu Gerh. Hauptmanns „Und Pippa tanzt", Berlin 1906, S. 30. — 52) Walther Harich, E. T. A. Hoffmann, Das Leben eines Künstlers, Berlin o. J. (1920) II 47. — 53. Tausk, a. a. O., S. 6. — 54) Liebe und Ethik (Moderne Zeitfragen H. 10), Berlin o. J., S. 27. — 55) ebda. S. 40f. (Sperrungen nach dem Original). — 56) Zur Theorie der Versinnlichungsidee vgl. meinen Aufsatz „Wendepunkt, Abstieg und Katastrophe in Schillers Jungfrau von Orleans", S. 172. — 57. a. a. O., S. 214f. —

III. Kapitel: 58) a. a. O., S. 223. — 59) Völkerpsychologie, III. Bd., 2. Aufl., Leipzig 1908, S. 352f. — 60) Schlenther, a. a. O., S. 23. — 61) vgl. Röhr, a. a. O., S. 160f. und U. C. Woerner, a. a. O., S. 100f. — 62) Röhr, a. a. O., S. 168. — 63) Nachdichtung von L. Th. Kosegarten „Schön Sidselil und Ritter Ingild" in Schillers Musenalmanach auf 96. — 64) vgl. U. C. Woerner, a. a. O., S. 104f. — 65) Bartels, a. a. O., S. 218. — 66) U. C. Woerner, a. a. O., S. 103, Sternberg, a. a. O., S. 292; Sulger-Gebing, a. O., S. 51. — 67) Sulger-Gebing, ebda. — 68) vgl. U. C. Woerner, a. a. O., 107f. — 69) vgl. Bartels, a. a. O., S. 220f.; Sternberg, a. a. O., S. 288; Sulger-Gebing, a. a. O., S. 50. — 70) Sternberg, a. a. O., S. 292. — 71) Wendepunkt, Abstieg u. Katastrophe in Schillers Jungfrau von Orleans, S. 171. — 72) a. a. O., S. 109. — 73) Röhr, a. a. O., S. 231. — 74) ebda., S. 226. — 75) z. B. Sternberg, a. a. O., S. 374. — 76) Schlenther, a. a. O., S. 22f. u. 24f. — 77) vgl. E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 362ff. — 78) Sternberg, a. a. O., S. 376. —

IV. Kapitel: 79) Klopstocks Dichtung und unsere Zeit, S. 452. — 80) ebda. — 81) Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 331ff. — 82) z. B. Sternberg, a. a. O., S. 223. — 83) a. a. O., S. 156. — 84) ebda. — 85) z. B. Bartels, a. a. O., S. 275; Sulger-Gebing, a. a. O., S. 64 u. a. — 86) a. a. O., S. 146f. — 87) a. a. O., S. 154f.

—. 88) Matthäus 16, V. 25. — 89) Schlenther, a. a. O., S. 193. — 90) Eine Au deutung in dieser Richtung gibt Röhr, a. a. O., S. 185. — 91) a. a. O., S. 201. — 92) z. B. Röhr, a. a. O., S. 244 u. 248. — 93) Felix Poppenberg, Johannistrieb, De Türmer X. Jahrg. 1908, S. 880 u. 882. — 94) Sternberg, a. a. O., S. 386ff. — 95) Röhr, a. a. O., S. 242. — 96) vgl. Wendepunkt, Abstieg und Katastrophe in Schiller Jungfrau von Orleans, S. 168f. — 97) Agnes Harder, Quellen zur „Griselda" vo Hauptmann, Magdeburgische Zeitung Nr. 172 v. 4. April 1909. — 98) Sternberg a. a. O., S. 410ff. und Sulger-Gebing, a. a. O., S. 116. — 99) Röhr, a. a. O., S. 254 — 100) ebda., S. 257. — 101) Wendepunkt, Abstieg und Katastrophe in Schillers Jung frau von Orleans, S. 168. — 102) Sternberg, a. a. O., S. 417. — 103) ebda., S. 416 — 104) Die genauere Darlegung des glänzenden dramatischen Aufbaus der „Griselda" muß einem besonderen Aufsatz vorbehalten werden. — 105) Paul Fechter, Gerhar Hauptmann, Dresden 1922, S. 115. Das Buch wurde mir erst während der Arbeit übe „Griselda" bekannt, konnte daher für die vorhergehenden Kapitel und Abschnitte nich mehr berücksichtigt werden. — 107) Später veröffentlicht in dem Almanach des Verlages S. Fischer „Das XXV. Jahr", Berlin 1911, S. 178ff. — 108) Paul Schlenther, Gerhar Hauptmann, neue Ausgabe umgearbeitet und erweitert von Arthur Eloesser, Berlin 1922 S. 230. Auch von diesem Buche gilt das in Anm. 105 Gesagte. — 109) ebda., S. 226. — 110) z. B. Sulger-Gebing, a. a. O., S. 128f. — 111) Schlenther-Eloesser, a. a. O. S. 230. —

V. Kapitel: 112) Fechter, a. a. O., S. 138. — 113) Schlenther-Eloesser, a. a. O. S. 285. — 114) ebda., S. 288. — 115) ebda. — 116) ebda., S. 290f. — 117) ebda. S. 288.